نظر اور نظریے

آل احمد سرور

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی

نظر اور نظریے

آل احمد سرور

maablib.org

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
نئی دہلی

© آل احمد سرور

تقسیم کار

صدر دفتر

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
جامعہ نگر۔ نئی دلّی ۱۱۰۰۲۵

شاخ
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
اردو بازار۔ دلّی ۱۱۰۰۰۶

شاخ
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
پرنسس بلڈنگ بمبئی ۴۰۰۰۰۳

شاخ
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
شمشاد مارکیٹ علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

Rs 12 50

اگست ۱۹۷۳ء — بار اوّل — قیمت ۱۲/۵۰

(کوہ نور پرنٹنگ پریس۔ دلّی)

فہرست

چند سطریں

نظر اور نظریے میں میرے تیرہ مضامین شامل ہیں۔ ان میں برنارڈ شا پر مضمون کو چھوڑ کر جو اسی صدی کی چھٹی دہائی کی ابتدا میں لکھا گیا تھا، باقی مضامین ساتویں دہائی کے ہیں اور مجموعی طور پر ان میں ادب اور ادبی مسائل کے بارے میں میرے وہ خیالات مل جائیں گے جو میرے نزدیک ادب کے طالب علموں کو ادب، اُس کے اہم اصناف، اُس کی قدر دل اور ان سب کی نئی بصیرت کے متعلق غور و فکر کا خاصا سامان فراہم کر سکتے ہیں۔ شرط صرف یہ ہے کہ طرفداری کے بجائے سخن فہمی کی کوشش کی جائے۔

اُردو میں تنقید پہلے سے کافی آگے بڑھی ہے۔ مگر چونکہ ابھی تک ادب کو اس کا حقیقی مقام نہیں دیا گیا ہے۔ اس کی اپنی عظمت اور قدر و قیمت کا احساس عام نہیں ہے۔ اُسے مذہب، سیاست، اخلاق، غرض کسی نہ کسی موضوع کے مددگار کی حیثیت سے دیکھا گیا ہے، اس لیے اب بھی ادبی قدر و قیمت متعین کرتے وقت مذہبی، سیاسی، اخلاقی قدروں کو بہت زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادب مذہب، سیاست، اخلاق سے بے نیاز ہو سکتا ہے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ ادب کی اپنی مخصوص بصیرت پر اصرار کیا جائے۔ یہ بصیرت، مذہب، سیاست اور اخلاق سے بھی غذا حاصل کرتی ہے، لیکن اس کا مقصد تخیّل کی

بیداری، ذہنی اور جذباتی زندگی کی بہتر تنظیم اور زندگی کی نیرنگی اور اس کے ہزار شیوۂ حُسن کا بہتر عرفان ہے۔ اصلاحی اور انقلابی تحریکوں سے بھی ادب کو فائدہ پہنچا ہے اور ادب سیاسی، مذہبی اور اخلاقی موضوعات سے بھی مدد لیتا ہے اور لیتا رہا ہے، مگر یہ نہ مذہب کا خادم ہے، نہ سیاست کا نقیب نہ اخلاق کا نائب۔ ادب ہرجائی ہے اور آپ کا ہرجائی بن رہی اس کی دولت ہے۔ یہ معلومات میں تاثرات عطا کرتا ہے، یہ علم نہیں عرفان دیتا ہے، یہ نظریہ نہیں نظر بخشتا ہے۔ یہ مذہب، سیاست اخلاق سے بڑا ہے نہ چھوٹا۔ ان سب کو نظر میں رکھتا ہے مگر اپنی راہ چلتا ہے یہ فارمولوں کے 'چاہیے' کے پیچھے دوڑنے کے بجائے جو ہے اُسے سمجھنے اور برتنے کی کوشش کرتا ہے۔ 'ہے' کے عرفان کے بغیر چاہیے پر اصرار، سطحیت کی دلیل ہے۔

ادب کا اچھا طالب علم وہ ہے، جو روایت سے اچھی طرح واقف ہو اور تجربے کے ساتھ ہمدردی رکھتا ہو۔ جس طرح ادب میں روایت پرستی بُری ہے اسی طرح تجربہ برائے تجربہ بھی سراہا نہیں جا سکتا، مگر تجربے کے لیے ذہن کی کھڑکی کھلی رکھنی ضروری ہے۔ چونکہ مجموعی طور پر آج بھی قدامت پرست زیادہ ہے۔ اس لیے تجربے کی اہمیت اور ضرورت پر زور دینا میرے نزدیک آج کا اہم فریضہ ہے۔ اس طرح روایت کی نئے سرے سے دریافت اور اس سے نیا کام لینا بھی ضروری ہے۔ یکطرفہ ذہن سادہ ذہن ہوتا ہے۔ آج یہ یا وہ کی نہیں۔ یہ بھی اور وہ بھی کی ضرورت ہے۔

ادب میں کوئی شخصیت مقدس نہیں ہے اور کوئی میلان حرفِ آخر

نہیں ہے۔ زندگی میں بھی نہیں۔ تنقیدی ذہن بہت بڑی دولت ہے۔ جذبات سے بچنے کی ضرورت نہیں لیکن جذباتیت سے بچنے کی ضرورت ہے۔ اپنے مخصوص تہذیبی ورثے، اپنی ادبی روایات، اپنی دھرتی اور اپنے اُفق کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا، مگر مخصوص روایات بھی عالمی روایات کی لے ہوتی ہیں۔ اُردو کے مخصوص مزاج کا رکھنا مفید ہے، مگر اردو ادب کو ہندوستانی اور عالمی ادب کے معیاروں کی روشنی میں دیکھنا میرے نزدیک زیادہ ضروری ہے۔

یہ مضامین مختلف اوقات میں لکھے گئے اور علمی و ادبی اجتماعوں میں پڑھے گئے۔ کہیں کہیں بعض الفاظ یا خیالات کی تکرار بھی مل جائے گی جس کے لیے میں معذرت خواہ ہوں۔ ابلاغ پر مضمون دراصل ایک تقریر کا خلاصہ ہے اور اسی لیے اس میں تکرار زیادہ ہے۔ لینن پر جو مضمون ہے وہ دراصل انگریزی سے ترجمہ ہے۔ اصل مضمون ساہتیہ اکاڈمی کے ایک اجتماع میں پڑھا گیا تھا۔ حال میں مشہور مارکسی نقاد لوکاچ پر نیو میگزین کوارٹرلی کا خاص شمارہ نمبر ۴۷ دیکھنے کو ملا۔ اس میں لوکاچ نے آرٹ اور سماج پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے ایک بڑے پتے کی بات کہی ہے۔ لینن نے ۱۹۰۵ء میں طرفدار ادب PARTISAN LITRATURE پر جن خیالات کا اظہار کیا تھا، اُن کا اُس کی بیوی اور ساتھی کرپسکایا کے کہنے کے مطابق، ادب پر اطلاق نہیں کرنا چاہیے۔ ہمارے بعض ترقی پسند نقادوں سے یہی غلطی ہوئی کہ سیاسی مقاصد اور ادبی مقاصد میں فرق نہیں کرسکے۔

ہم جس دَور میں سانس لے رہے ہیں، اس سے بے نیاز نہیں رہ سکتے اس کے یہ معنی بھی نہیں کہ اس دور میں جس طرح ماضی موجود ہے اور

مستقبل بن رہا ہے، اسے نہ سمجھیں۔ مگر مشہور میکسکی شاعر اور نقاد آکٹے دیو پاز کے خیال کے مطابق آج آئیڈیالوجی کی شکست وریخت ہو چکی ہے۔ ہاں ایسے فلسفے کے لیے گنجایش ہے جو آدمی کو پہچاننے اور اُسے انسان تک لے جائے۔ اس میں مارکس اور فرائڈ دونوں سے مدد ملے گی، مگر دونوں سے آگے بھی جانا پڑے گا۔

میں جناب شاہد علی خاں جنرل منیجر مکتبہ جامعہ کا شکر گزار ہوں کہ انھوں نے ان مضامین کی اشاعت کی مکتبہ کی طرف سے ذمہ داری لی۔ مجھے ان مضامین کے پریس کے لیے تیار کرنے اور کاپیاں دیکھنے میں اپنے رفیقوں ڈاکٹر شمیم حنفی اور ڈاکٹر اصغر عباس سے بہت مدد ملی ہے۔ ان کا بھی ممنون ہوں۔

آل احمد سرور

شعبۂ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی
علی گڑھ
۹ر جولائی ۱۹۷۳ء

شاعری میں شخصیت

کہا جاتا ہے کہ شاعری شخصیت کا آئینہ ہے۔ یہ قول خاصا گمراہ کن ہے. جس طرح آئینے میں کسی شے کا عکس نظر آتا ہے اس طرح شخصیت کا عکس شاعری میں نظر نہیں آتا. نہ شخصیت اتنی سادہ اور واضح شے ہے اور نہ شاعری اتنی شفاف اور ہموار سطح رکھتی ہے کہ ہمیں شاعر کی شخصیت اس کے کلام میں بجنسہٖ نظر آئے. شخصیت شاعری میں ضرور جھلکتی ہے مگر اس پر شاعری کے مخصوص اظہار اور فن کے تقاضوں کا پردہ ہوتا ہے. کسی شاعر کی شخصیت کا مطالعہ اس کے کلام سے کرنے کے لیے ماہر نفسیات ہونا کافی نہیں۔ شاعری کے آداب سے واقف ہونا بھی ضروری ہے. نفسیات کا علم ہمیں شخصیت کی خصوصیات سے آگاہ کرتا ہے۔ اس کی نوعیت بتاتا ہے۔ اس کے میلان یا جھکاؤ سے واقف کرتا ہے. مگر شاعری جس طرح شخصیت کو ظاہر کرتی ہے وہ اس کا اپنا طریقہ ہے. یہ ایک طلسمی دنیا ہے جس میں کہیں، بہت تیز روشنی اور کہیں بہت گہری تاریکی ہے. یہاں آوازیں حقیقی نہیں، ملی جلی ہیں۔ ہر آواز شاعر کی نہیں ہے اور کوئی آواز شاعر کی لے سے محروم نہیں ہے. شاعر کی آواز میں بھی بہت سی پچھلی

آوازوں کی گونج ہے۔ پھر شاعری کی کچھ روایات ہیں۔ یہ روایات فکر کی بھی ہیں اور فن کی بھی۔ وہ شاعر بھی جو انفرادیت رکھتے ہیں اور جن کا رنگ صاف پہچانا جاتا ہے فکر و فن کی روایات کی ترمیم و تنسیخ، تنظیم نو یا ترتیب نو سے اپنے آپ کو ممتاز کرتے ہیں۔ اس لیے شاعری میں شخصیت کا مطالعہ خاصا دلچسپ اور مفید مگر مشکل کام ہے۔ اس کے لیے سب سے پہلے شاعری کی آوازوں سے مانوس ہونے کی ضرورت ہے۔ شاعری کی فضا سے آشنا ہونا، شاعر سے ذہنی ہمدردی پیدا کرنا، تحسین (Appreciation) کے فرائض سے عہدہ برآ ہونا۔ شاعری کی اپنی حقیقت اور اس کے اپنے قواعد کو جاننا ضروری ہے اور علمی طریقۂ کار میں بھی لچک دار ذہن پیدا کرنا لازمی ہے۔ نفسیات کے طالب علموں کے سامنے یہ گفتگو اسی وجہ سے کی جا رہی ہے، ورنہ ان کے دائرے میں ادب کے طالب علم کی یہ مداخلت شاید بے جا سمجھی جائے۔

فرائڈ کو جب اس کی ساٹھویں سالگرہ پر یورپ کے عالموں اور سائنس دانوں نے خراجِ عقیدت پیش کیا اور اسے باطن کی دنیا کا سیّاح ٹھہرایا تو اس نے کہا کہ اس سے پہلے یہ کام فلسفیوں اور شاعروں نے کیا ہے۔ اس نے تو صرف اس باطنی دنیا کے قواعد مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ میں جانتا ہوں کہ نفسیات کا علم فرائڈ کے نظریات سے بہت آگے بڑھ چکا ہے۔ مجھے یہ بھی احساس ہے کہ مجموعی طور پر نفسیات شاعری کو بہت اچھی نظر سے نہیں دیکھتی اور ردِ عمل کے طور پر ادب کے بہت سے نقاد نفسیات کی عطا کردہ معلومات کو شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ شاعر کے ذہن اور تخلیقی عمل کے متعلق نفسیات

کی عطا کردہ معلومات سے ادب کا طالب علم بھی فائدہ اٹھا سکتا ہے اور اٹھا رہا ہے۔ اسی طرح نفسیات کے طالب علموں کے لیے شاعروں اور ادیبوں کے کارناموں میں انسانی فطرت، ذہن کی پُرپیچ فضا، شعور اور لاشعور کی کش مکش، محرومی، احساسِ کمتری، جسمانی صلاحیت، موروثی خصوصیات، جنسی تجربوں، سماجی اثرات، اخلاقی قوانین کی ایک رنگا رنگ پیچیدہ اور آباد دنیا ملتی ہے جس کا سرسری مطالعہ خطرناک ہے مگر جس کا گہرا اور ہمدردانہ مطالعہ نہایت مفید اور دلچسپ ہے۔ اس مطالعے کے کچھ نقوش یہاں متعین کرنے ہیں، لیکن نفسیات کے مروّجہ طریقۂ کار کے متعلق ایک بات کہہ دینا پہلے ضروری ہے۔

ہمارا سائنسی طریقۂ کار طبیعاتی علوم سے لیا گیا ہے۔ یہ تجرباتی ہے اور معروضی ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ طبیعاتی علوم نے ہمیں جو علم اور طریقہ کار دیا اسے اجتماعی علوم کے مطالعے کے لیے کام میں لایا گیا۔ اجتماعی علوم میں چونکہ افراد اور سماجی رشتے بھی آجاتے ہیں اس لیے اس کے لیے قواعد مدوّن کرنا آسان نہیں۔ نفسیات میں جو انسانی ذہن اور اس کے پیچ در پیچ راستوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کرتا ہے، تجرباتی اور معروضی طریقۂ کار کس حد تک مکمل کہا جا سکتا ہے۔ حقائق کی کرنوں کا مطالعہ سورج کا احساس کر سکتا ہے یا نہیں؟ یہ پورے طور پر معروضی ہو سکتا ہے یا نہیں؟ یہ چونکہ فرد کے لاشعوری میلانات پر زیادہ توجہ کرتا ہے۔ اس لیے سماجی تعلقات جس حد تک شخصیت کی تعمیر پر اثر انداز ہوتے ہیں اس کا پورا ادراک کر سکتا ہے یا نہیں؟ یہ چونکہ حقیقت کا خاصا جامد اور مادّی نظریہ رکھتا ہے اس لیے ایسی حقیقتوں سے جن کو ابھی شیوہ ہائے بُتاں

کی طرح کوئی نام نہیں دیا جا سکا۔ لیکن جن کی اہمیت پھر بھی مسلم ہے، پوری طرح عہدہ برآ ہو سکتا ہے یا نہیں۔ میں اس سلسلے میں صرف سوالوں کی ضرورت کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ ان کا جواب یہاں دینا ضروری نہیں سمجھتا۔

ہمیں ایک تاریک کمرے میں ایک سفید بلّی کی تلاش ہے جو وہاں موجود ہے۔ پہلے اس بلّی یعنی شخصیت کے متعلق چند اشارے ضروری ہیں۔

آکسفورڈ ڈکشنری میں شخصیت کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:۔

"وہ صفت یا صفات کا مجموعہ جو ایک شخص کو دوسرے شخص سے ممتاز کرتا ہے مخصوص ذاتی یا انفرادی کردار خصوصاً جب وہ ایک نمایاں قسم کا ہو۔"

That quality or assemblage of qualities which makes a person what he is, as distinct from other persons — distinctive personal or individual character especially when of a marked kind.

یہ لفظ سب سے پہلے ۱۷۹۵ء میں استعمال ہوا اگرچہ شخصیتیں اس سے پہلے بھی تھیں۔ شخصیت میں انفرادیت اور کردار اس طرح ملے جلے ہیں کہ یہ قریب قریب اس کے مترادف کہے جا سکتے ہیں۔ شخصیت زیادہ تر جسمانی خصوصیات سے بنتی ہے جو ورثے میں ملتی ہیں۔ لیکن شخصیت صرف موروثی جسمانی خصوصیات کا نام نہیں بلکہ اس اثر کا نتیجہ ہے جو جسمانی خصوصیات پر ماحول اور تربیت سے پڑتا ہے۔ اس سے بعض لوگوں نے یہ نتیجہ بھی نکالا

ہے کہ شخصیت کی تعمیر میں وراثت ہی سب کچھ ہے۔ مگر جیسا کہ ڈیڈنگٹن نے "Introduction to modern genetics" میں کہا ہے کہ "جو نسلی خصوصیات منتقل ہوتی ہیں ان میں سب تکمیل کو نہیں پہنچتیں کیونکہ تکمیل کے راستے میں بہت سے ہفت خواں آتے ہیں۔" یہ ہفت خواں گھریلو تربیت، اسکول کے ماحول، سماجی اثرات علمی و ادبی اقدار کے ہیں۔ شخصیت کا خام مواد تربیت اور ماحول کے اثر سے مختلف قالب اختیار کرتا ہے۔ جسمانی کمزوریاں یا بچپن کی محرومیاں، شخصیت کے پیالے میں کجی پیدا کرتی ہیں۔ لیکن یہ کجی کسی نہ کسی میدان میں طاقت کا بھی باعث ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے۔ شاؔ نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ اس کے بچپن میں باپ کی شراب نوشی اور ماں کی اس کی وجہ سے گھر سے بیزاری نے اس میں ایک تشنگی پیدا کی اور چونکہ وہ اپنے ہم جماعتوں میں سب سے کمزور تھا اس لیے اس نے ان کی مار پیٹ سے بچنے کے لیے تعلّی کی ٹھانی اور اس طرح اپنا ایک رعب قایم کر لیا۔ جوشؔ بچپن میں اپنی جسمانی طاقت کا مظاہرہ اپنے ساتھیوں پر حکم چلا کر کیا کرتے تھے۔ حسن نظامی اپنی عمر سے بڑے کو چیلنج کرنے میں ہٹ گئے، مگر انھوں نے ہمت نہیں ہاری۔ انانیت سرشاری اور محرومی دونوں سے پیدا ہو سکتی ہے۔ یہ اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ نتشے کا طاقت کا فلسفہ ایک مریض جسم کا انتقام ہے۔ عظیم بیگ چغتائی کا کھلنڈراپن اور دھول دھپّے والی ظرافت ایک ذہنی تلافی ہے۔ سمرسٹ ماہم کے پیر میں خرابی اس کے لیے زندگی میں ایک امتیاز حاصل کرنے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ اس لیے جو جسمانی خصوصیات ورثے میں ملی ہیں ان میں ابتدائی تربیت سے ایک خاص رجحان پیدا ہوتا ہے۔ ہو سکتا

ہے کہ یہ رجحان شادابی کا احساس پیدا کرے یا تشنگی کا۔ شادابی کا احساس آگے چل کر معمولی انسان بنا سکتا ہے یا بعد میں تشنگی پیدا کر سکتا ہے۔ کوئی بڑا واقعہ، کوئی غیر معمولی شخص، کوئی بڑی مذہبی، سماجی یا سیاسی تحریک ذہن کی کایا پلٹ کر سکتی ہے۔ تشنگی کا احساس تناؤ یا کش مکش کا باعث بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے شخصیت کی تعمیر میں جسمانی خصوصیات کے بعد بچپن کی تربیت کا اثر ہے اور اس کے بعد جنسی احساس اور زندگی کا۔ جنسی زندگی یہاں وسیع علمی معنی میں استعمال کی گئی ہے۔ جس میں تجربے سے لے کر ترفع تک کے سب مراحل شامل ہیں۔ فرد چونکہ خلا میں نہیں ہوتا اس لیے بچپن سے بڑھاپے تک سماجی رشتے اس پر مختلف طریقوں سے اثر ڈالتے رہتے ہیں۔ اس طرح شخصیت اس مجموعی، انوکھی، ممتاز اور منفرد خاصیت کا نام ہے جو وراثت اور ماحول کے ایک دوسرے پر بہم کبھی مخالف اور کبھی موافق اثرات سے وجود میں آتی ہے جسے ایک لیبل یا ایک عنوان دینا آسان نہیں۔ یہ کنول کے اس پھول کی طرح ہے جو دریا کی سطح کو چیر کر اپنا حسین جلوہ دکھاتا ہے۔ مگر جس کی جڑیں کبھی کیچڑ میں اور کبھی طوفانوں کے آغوش میں پرورش پاتی ہیں۔ یوں تو ہر شخص کی ایک شخصیت کہی جا سکتی ہے۔ مگر جس طرح ہر لکھنے والا صاحبِ طرز نہیں ہوتا اسی طرح ہر شخص "شخصیت" نہیں رکھتا۔ شخصیت صرف انانیت کا نام نہیں ہے بلکہ انانیت کے بانکپن یا وضع خاص کا نام ہے جو سختی و سستی اور رنج و راحت دونوں میں یکساں جلوہ دکھاتی ہے جو ہموار قدم اور تیز جست، روز مرہ کے معمول کی سلامت روی اور اچانک واقعات کی قیامت خیزی دونوں میں اسی امتیازی شان سے ظاہر ہوتی ہے، جو ستر پردوں سے چھن کر اپنا حسن دکھاتی ہے۔ یا جو

سامنے ہوتے ہوئے بھی کہیں اور ہوتی ہے۔ فطرت کی اس معجون مرکب کے اجزا کا تجزیہ اتنا آسان نہیں جتنا سمجھا جاتا ہے کیونکہ دیکھنے والی عینک کو ہم بالکل نظر انداز نہیں کر سکتے اور اس کا رنگ تصویر کو بھی رنگین کر سکتا ہے، دوسرے وہ ذہنی رَد جو سارے رگ وپے میں بجلی کی طرح دوڑتی رہتی ہے اور شخصیت میں تب وتاب پیدا کرتی ہے آسانی سے تجربات کے احاطے میں نہیں آتی۔ ہاں شاعری میں وہ چھپ چھپ کر ظاہر ہوتی ہے۔ مختلف بھیس بدلتی ہے اور مختلف تجربات سے دوچار ہوتی ہے۔ مختلف کھیل کھیلتی ہے۔ کبھی صنم کدے آراستہ کرتی ہے، کبھی آئینہ خانے بناتی ہے، کبھی خاک وخون میں لوٹتی ہے۔ کبھی گلستان سجاتی ہے۔ کبھی اپنے پر عاشق ہوتی ہے اور اپنی نرگسیت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ کبھی پرستش کے جوش میں اپنے سورج کو ذرۂ بے مقدار قرار دیتی ہے۔ کبھی عالمِ فطرت میں گم ہو جاتی ہے اور کبھی اپنے خونِ جگر کے باغ کے سامنے دنیا کے باغ و راغ کی طرف نگاہ اٹھا کر بھی نہیں دیکھتی۔ مگر جو اس کا ادا شناس ہے وہ یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتا۔

بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش
من انداز قدت را می شناسم

شخصیت کے جلوے کو شاعری میں پہچاننے کے لیے شاعری کی بعض خصوصیات کو سمجھنا ضروری ہے شاعری تخیل کی موسیقی ہے اور استعارہ اس کی روح ہے۔ تخیل کی یہ دنیا اتنی خیالی یا فرضی نہیں جتنی سمجھی جاتی ہے۔ یہ ہماری حقیقی دنیا ہی کی توسیع، ہماری خواہشات ہی کی آزاد جنت، ہمارے جذبات ہی کا بے روک اظہار ہے۔ یہ خوابوں کی دنیا کی ایک

بدلی ہوئی شکل ہے۔ خوابوں میں ہمارے شعور کی ترتیب کو کوئی دخل نہیں۔ وہاں صرف لاشعور کا راج ہے۔ تخیل کی دنیا، خیالی پلاؤ (Day dream) سے مشابہ ہے جس میں خیال کی رَو کو شعوری سمت یا ترتیب ملتی ہے۔ چنانچہ شاعری کی پرواز میں تخیل بال و پر کا کام کرتا ہے۔ تخیل کی اس دنیا کا نفسیاتی مطالعہ کیا جا سکتا ہے مگر مشکل یہ ہے کہ ماہرینِ نفسیات الفاظ کو صرف معلوماتی علامات سمجھتے ہیں ان کی رمزیت یا اشاریت پر غور نہیں کرتے۔ وہ استعارے کے اسرار سے واقف نہیں۔ وہ شاعر کے "میں" کو واقعی "میں" سمجھ لیتے ہیں۔ حالانکہ یہ 'میں' بعض اوقات پوری کائنات پر محیط ہوتا ہے اور کبھی وہ شاعری کو بیانِ واقعہ مان لیتے ہیں۔ حالانکہ شاعر واقعات بیان نہیں کرتا تاثرات کا اظہار کرتا ہے۔ فوٹوگرافی نہیں کرتا۔ تصویر بناتا ہے۔ کاریگر نہیں ہے فنکار ہے۔

ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کیا ہے۔ پہلی آواز وہ ہے جس میں شاعر اپنے سے باتیں کر رہا ہے یا کسی خاص آدمی سے نہیں کر رہا ہے۔ دوسری آواز وہ ہے جب شاعر ایک حلقے سے خطاب کر رہا ہے چاہے وہ حلقہ چھوٹا ہو یا بڑا! شاعری کی تیسری آواز وہ ہے جب شاعر ایک ڈرامائی کردار ڈھالتا ہے جو نظم میں باتیں کر رہا ہے۔ جب وہ سب کچھ کہہ رہا ہے جو خود نہ کہتا بلکہ صرف اسی وقت کہہ سکتا ہے جب ایک فرضی کردار دوسرے فرضی کردار سے مخاطب ہے۔ شاعر جب اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے تو گویا وہ بے نقاب ہے۔ میں نے گویا یوں کہا کہ اس وقت بھی وہ بالکل بے نقاب نہیں ہے۔ لیکن دوسرے موقعوں کے مقابلے میں زیادہ

بے نقاب ہے۔ یہاں اس کی شخصیت کا اظہار زیادہ واضح، براہ راست اور بے محابا ہے۔ جب وہ ایک حلقے سے خطاب کر رہا ہے تو اب وہ یا تو ایک پیمبر ہے یا نقیب یا باغی یا ہیرو۔ اب اس کی شخصیت پر ایک تو آدابِ محفل کا نقاب ہے دوسرے ابلاغ کی ضروریات کا، تیسری آواز میں مختلف کرداروں کی ترجمانی کے باوجود خالق کی شخصیت، اس کی مہر، اس کا نشان ملتا ہے۔ اس لیے ڈرامائی شاعری میں شاعر کی شخصیت اس کی تخلیقی صلاحیت کی بوقلمونی، اس کی قوتِ ایجاد کی رنگا رنگی اور اس کی خلاقی کے جلوۂ صد رنگ میں ظاہر ہوتی ہے۔ شیکسپیئر نے ہزاروں کردار پیش کیے ہیں، مگر وہ کردار صرف شیکسپیئر ہی پیش کر سکتا تھا۔ ان پر شیکسپیئر کی شخصیت کی مہر ثبت ہے مگر مہر کے نقش پڑھنے کے لیے چشمِ بینا چاہیے۔ ورنہ ہمارا وہی حشر ہو سکتا ہے جو ان نقادوں کا ہوا جو کہتے تھے کہ شیکسپیئر اٹلی ضرور گیا تھا۔ وہ کسان، سپاہی، وکیل یا معلم ضرور رہا ہوگا اور جن کا جواب مشہور ایکٹرس ایلن ٹیری نے یہ کہہ کر دیا تھا کہ اس حساب سے شیکسپیئر عورت بھی رہا ہوگا۔

شاعری کی پہلی آواز جس میں شاعر اپنے سے باتیں کرتا ہے براہ راست شاعر کے اپنے جذبات و خیالات کو ظاہر کرتی ہے اور اس لیے اس میں اس کی شخصیت زیادہ جھلکتی ہے۔ ان شاعروں کے یہاں یہ آواز زیادہ ملتی ہے جو دروں بینی کے عادی ہیں یا جن کے یہاں ایک رومانی لہر ملتی ہے جو انھیں سب سے الگ اور زمان و مکان سے بلند کر دیتی ہے۔ غنائی شاعری کا بڑا حصہ، غزل کا خاصا حصہ، اشاریت پرستوں کی بہت سی نظمیں اسی ذیل میں آتی ہیں۔ غزل ویسے تو محبوب

سے باتیں کرنے کا نام ہے مگر اس میں حدیث حسن سے زیادہ عشق کی حکایت ہے۔ اس عشق پر روایت اور تہذیب کے پردے ہیں، مروّجہ افکار کے نقش ہیں۔ مگر شاعر کی شخصیت کے اہم نقوش اس میں اُجاگر ہو ہی جاتے ہیں۔ مثلاً میرؔ کی شاعری زیادہ تر شاعری کی پہلی آواز ہے۔ گو ان کی غزلوں میں دوسری آواز کی لَے بھی ملتی ہے جہاں وہ مروّجہ افکار و اقدار کی ترجمانی کرتے ہیں یا سماجی اثرات کا عکس پیش کرتے ہیں۔ میرؔ کی شخصیت کو پہچاننا زیادہ مشکل نہیں ہے، مگر ان کے ہر بیان کو صحیح مان لینا بھی درست نہ ہوگا۔ مثلاً میرؔ کی ایک مشہور غزل لیجیے جس کا مطلع ہے ؎

اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا

اس غزل کے کئی شعر ان کی شخصیت کے مظہر ہیں اور شاعری کی پہلی آواز کے ذیل میں آتے ہیں۔ مگر اس کا مقطع دراصل شاعری کی دوسری آواز کا ترجمان ہے۔ یہاں میرؔ ایک تہذیبی میلان کی عکاسی کرتے ہیں جس کے پیچھے ایک روایت ہے اور جسے وہ قبول کرتے ہیں۔ مگر یہ ان کی خصوصیت نہیں ہے اور اسی لیے اس کی بنا پر ان کے متعلق کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا ؎

میرؔ کے دین و مذہب کو پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

جہاں جہاں شاعری کی پہلی آواز ملتی ہے وہاں ہمیں صرف ایک نقاب ملتی ہے اور وہ نقاب رمز و ایما اور اسالیب فن کی ہے۔

اسے اٹھاکر ہم شاعر کی شخصیت کا جلوہ دیکھ سکتے ہیں مگر جہاں دوسری یا تیسری آواز نظر آتی ہے وہاں نقابوں کی کثرت ہمارے کام کو مشکل بنا دیتی ہے شاعر جب اپنے حلقے سے خطاب کرتا ہے تو وہ حلقے کی زبان میں بات کرتا ہے۔ وہ گویا اپنی سطح سے اتر کر ان کی سطح پر آتا ہے' ساری پیامی شاعری اسی ذیل میں آتی ہے' اس لیے اس شاعری میں شخصیت کی صاف پہچان خاصی مشکل ہے۔ ہمارے یہاں شاعری کی تیسری آواز مرثیے کے ڈرامائی یا غزل کے بعض اشعار میں ملتی ہے جہاں شاعر مختلف کرداروں کو زبان دیتا ہے یا مختلف کیفیات کا ایک محشر پیش کرتا ہے۔

اردو شاعری میں مثنوی' قصیدہ اور مرثیہ شاعر کی شخصیت کے اظہار کے لیے زیادہ گنجائش نہیں چھوڑتے۔ بیانیہ شاعری کی ضروریات کے باوجود کہیں کہیں بعض مقامات پر ٹھیرنا' بعض پہلوؤں پر زور دینا' بعض الفاظ یا ترکیبوں کی تکرار شاعر کے میلان کا پتہ دیتی ہے۔ ہاں اس وادی میں بہت سیر کرنے کے باوجود زیادہ سرمایہ ہاتھ نہیں لگتا۔ مگر غزل جو شاعری کی تینوں آوازوں سے کام لیتی ہے اور جو اردو شاعری کی سب سے مقبول صنف ہے شخصیتوں کا ایک ایسا نگار خانہ چھپائے ہوئے ہے جس تک پہنچنا آسان نہیں۔ مگر جس کے جلوے کے بعد انسان بہت سے جلوؤں سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔

جو لوگ شاعری کو محض ایک خواب یا فرار' یا زندگی کی محرومیوں کی تلافی یا لاشعور کی شعور پر فتح یا اعصاب زدگی یا نقاب سمجھتے ہیں وہ کسی شاعر کے کلام سے اپنے مطلب کی باتیں ضرور نکال سکتے ہیں مگر بڑے شاعروں

کے یہاں ان اثرات کے باوجود شاعری ان چیزوں سے بلند ایک تخلیقی کارنامہ ہے جس میں روزمرہ زندگی کے حقایق کی ایک نئی بصیرت، ان کی ایک معنی خیز ترتیب اور اس طرح محدود حقایق کی توسیع کے ذریعے سے زندگی کی توسیع کی ایک کوشش ملتی ہے۔ جو ایک حسن رکھتی ہے اور جو ہمیں کائنات اور انسانیت کے حسن کا ایک نیا احساس دیتی ہے۔ جب تک شاعر کی شخصیت کو شاعری کے اس تصور سے نہیں دیکھا جائے گا، ہمیں اجزا کا علم ہوگا، کل کا ادراک ہم نہیں کر سکیں گے۔ نفسیات کے موجودہ پیمانے غلط نہیں ہیں، ناکافی ہیں۔ مثلاً نفسیات کے مطالعے کی رو سے میر ایک مریض شخصیت کے مالک نظر آتے ہیں جو دیوانگی تک سے دوچار ہو چکی ہے۔ اگر میر کی شخصیت مریض ہوتی اور وہ محض اپنے ہی زخموں سے کھیلتے ہوتے تو ان کی شاعری میں تہذیبی بصیرت سماجی شعور، اخلاقی آداب اور ایک درد مند انسانیت کی وہ آواز نہ ملتی جو اپنے اندر ایک قوت شفا رکھتی ہے۔ میر کی طرح سیکڑوں عاشق بھی ہوئے اور دیوانے بھی۔ مگر کسی نے اپنے عشق اور دیوانگی سے اس طرح فن کا ایک رنگ محل تیار نہیں کیا۔ کسی نے جذبات اور احساسات کی پرچھائیوں کو اس طرح زبان نہیں دی۔ کسی نے اپنی حزنیہ لے میں ایک پورے دور کے درد و کرب کی ٹیسیں نہیں بھر دیں۔ عاشق میر اور دیوانے میر کی شخصیت اس طرح میر کی ساری شخصیت نہیں ہے۔ میر کی شخصیت کی بھرپور جھلک ہمیں دراصل ان کے کلام میں ہی ملتی ہے اور اصلی میر وہ نہیں ہیں جن کا ذکر تذکروں میں ہے اور جن کی بد دماغی کے افسانے بنائے گئے ہیں۔ بلکہ وہ اپنی تمام کمزوری اور طاقت کے ساتھ اپنے حقیقی رنگ میں اپنی شاعری ہی میں

جلوہ گر ہوتے ہیں حقیقی میں نے اس لیے کہا کہ اگرچہ ان کی زندگی اور شاعری میں کوئی بڑا تضاد نہیں ہے اور زندگی کی سختیاں گو انھیں بدل نہیں سکتیں مگر ان کی شخصیت کو کچھ بجھا دیتی ہیں اور شاعری کی آزاد فضا میں وہ زیادہ تابناک اور روشن نظر آتی ہے۔

میر اور سودا کی شخصیتوں کا فرق ان کی شاعری کے رنگ سے نظر آتا ہے۔ یہ رنگ یا طرز کی پہچان ہمارے نقادوں کی بالغ نظری کا ثبوت ہے جس میں انفرادیت، روایات اور فن کے آداب کے باوجود ظاہر ہو ہی جاتی ہے۔ ایک ماحول میں میر بھی سانس لیتے ہیں اور سودا بھی۔ لیکن دونوں کی جسمانی خصوصیات اور ابتدائی تربیت میں فرق تھا۔ اس لیے دونوں کی شخصیت کے دھارے الگ الگ بہتے ہیں۔ اگر میں شبلی کے الفاظ میں کہہ سکوں تو میر ایک کنواں ہیں اور سودا ایک دریا۔ ایک کی گہرائی اور دوسرے کی وسعت و جامعیت دونوں کے مزاج کا فرق اور دونوں کی شخصیت کے امتیاز کو واضح کرتے ہیں۔ میر دردمند انسان ہیں، سودا کھلنڈرے، مگر باشعور کھلنڈرے۔ ایک کے یہاں زخموں کے چمن ہیں، دوسرے کے یہاں زندگی کے پست و بلند کے احساس کے باوجود زندگی سے محبت اور اس کی نعمتوں کا احساس ملتا ہے۔ جس طرح میر کے خزینۂ اشعار سے میر کو قنوطی ثابت کرنا غلط ہوگا اسی طرح سودا کی تیزی اور طراری ان کی چمک دمک اور ہنسنے ہنسانے سے انھیں رجائی کہنا صحیح نہ ہوگا۔ ان کی ہجویات میں اپنے گرد و پیش کی ذہنی و اخلاقی پستی کا جو احساس ہے وہ ان کے دل کے زخموں کا آئینہ دار ہے۔ پھر بھی نمایاں میلانات کی بنا پر دونوں شخصیتیں ہمارے سامنے دو نہایت روشن تصویریں پیش

کرتی ہیں ۔ فن میں شاندار انفرادیت ہے اور شخصیت کا حُسن اپنے سارے بانکپن اور رعنائی کے ساتھ موجود ہے ۔ میر کے چند اشعار اس سلسلے میں ملاحظہ فرمائیے ؎

فلک نے آہ تری رہ میں ہم کو پیدا کر
برنگ سبزۂ نورستہ پائمال کیا

تب گرم سخن کہنے لگا ہوں کہ میں اک عمر
جوں شمع سر شام سے تا صبح جلا ہوں

در ہمی حال کی ہے سارے مرے دیواں میں
سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا

جگر جور گردوں سے خوں ہو گیا
مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

داغِ فراق حسرتِ وصل آرزوئے شوق
میں ساتھ زیرِ خاک بھی ہنگامہ لے گیا

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

دل پرخوں کی اک گلابی سے
عمر بھر ہم رہے شرابی سے

دل سے میری شکستیں الجھی ہیں
سنگِ باراں ہے آبگینے پر

ایک سب آگ ایک سب پانی
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

ایک محروم چلے میرؔ ہمیں دنیا سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ
مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

سوداؔ اور انشاؔ کی شخصیت اور شاعری میں ایک مماثلت ہے۔ مگر سوداؔ کی انفرادیت انشاؔ کی انفرادیت سے زیادہ بھرپور ہے۔ انشاؔ میں صرف وہ انفرادیت ملتی ہے جو اپنے کو دوسروں سے ممتاز کرنے کے لیے ہے جو ایک آن اور اکڑ، ایک پیترا اور پوز بن جاتی ہے اور جس نے مصحفی کو یہ کہنے پر مجبور کیا تھا کہ انشاؔ شاعر سے زیادہ بھانڈ ہیں۔ سوداؔ کے یہاں انفرادیت کا وہ رنگ بھی ملتا ہے جو سماج کے عام رنگ سے بھی اپنے کو الگ رکھتی ہے۔ جو زمانے میں شریک ہوکر بھی اسے کچھ بلندی سے دیکھ سکتی ہے جو اپنی اور دوسروں کی کمزوریوں پر ہنس بھی سکتی ہے۔ انشاؔ کے یہاں جو جنسی میلان ہے اس میں ترفع کم ہے حیوانی جذبہ زیادہ۔ سوداؔ کے یہاں یہ ترفع کی خاصی منزلیں طے کرلیتا ہے۔ یہ نیم پختہ جنسی میلان انشاؔ کو وہ سرشاری عطا نہیں کرسکا جو عشق کے آداب سے واقف ہے۔ اس نے ان کی سیمابیت کو بالآخر جنون کی راہ دکھائی، سوداؔ اس خطرے سے بچ نکلے۔ انشاؔ کا ایک شعر ہے ؎

اے حضرتِ دل تجھ میں اک لہر تو ہے اس کی
پر تجھ کو نشے میں کچھ سرشار نہیں پاتا

غالبؔ کی شاعری کی عظمت کی بہت سی وجہیں بتائی گئی ہیں، مگر دراصل سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ بڑی پہلودار اور جامع شخصیت رکھتے ہیں۔

جس میں ایک طرف شدید پیاس دوسری طرف مکمل سرشاری، ایک طرف انانیت کے بیشتر مظاہر، دوسری طرف وحدت الوجود کے خیالات جو ایک فلسفیانہ گہرائی رکھتے ہیں، ایک طرف عشق، دوسری طرف اس پر تنقید، سبھی کچھ مل جاتا ہے ان کے یہ اشعار اس سلسلے میں ہمارے لیے بہت مفید ہیں۔

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

سراپا رہنِ عشق و ناگزیر الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی دردِ لا دوا پایا

تو اور آرایشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

بندگی میں بھی وہ آزاد و خود بیں ہیں کہ ہم
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

نہیں بہار کو فرصت نہ ہو، بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیٔ ہوا کہیے

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو منظور تنک ظرفیٔ منصور نہیں

دمِ عیش جز رقص بسمل نہ بود
بہ اندازۂ خواہش دل نبود

با من میاویز اے پدر فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

اچھا ہے سر انگشت حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

ہوں گرمیٔ نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشن نا آفریدہ ہوں

کارے عجب افتاد بدیں شیفتہ مارا
مومن نہ بود غالبؔ و کافر نتواں گفت

غالبؔ کی شخصیت کا ایک گہرا، روشن اور دل آویز نقش ان کے خطوط میں بھی ہے، جس میں رواداری، دلنوازی، خودداری کے ساتھ موقع شناسی، لطیف مزاج کی حس، دوسروں کے غم میں شریک ہونے اور اپنے پر ہنسنے کا ملکہ ملتا ہے۔ یہ شخصیت باوجود بڑی قابلِ قدر ہونے کے غالبؔ کی اس ذہنی پرواز اور خواب و حقیقت کی اس کش مکش کی آئینہ دار نہیں ہے جو ان کی شاعری کو گنجینۂ معانی کا طلسم بنا دیتی ہے۔ ادب اور نفسیات دونوں کے طالب علموں کے لیے اسی وجہ سے ان کی شاعری

کی عظمت زیادہ ہے۔ اسی وجہ سے ان کی شاعری مومن کی شاعری سے زیادہ دقیع ٹھیرتی ہے، جس میں محدود کش مکش اور محدود پرواز ملتی ہے اور جو صاف معاملے، علمیت کے اظہار اور کارگیری کی شاعری ہے۔

اردو شاعری میں شاعری کی دوسری آواز کے لحاظ سے حالی، اکبر، اقبال، جوش کی شخصیتوں کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔ مگر ان کا تجزیہ آسان ہے۔ فکر کے ایک میلان اور محور نے شخص کو خاصا واضح کردیا ہے۔ حالی کی شخصیت میں انوکھاپن، ان کی نرمی اور دلداری اور سماجی خیالات سے آتا ہے۔ ورنہ ان کی شخصیت غالب کی طرح تہ دار نہیں ہے۔ اکبر کے یہاں رندی اور دلچسپ وعظ میں ایک نشہ ہے، گہرے خیالات نہیں ہیں۔ زندگی کی وہ بصیرت ہے جو بہت سے تجربوں سے پیدا ہوتی ہے۔ مگر وہ حکیمانہ نظر نہیں جو سچے مشاہدے کو مطالعہ بناتی ہے۔ جوش کے شبابیات اور انقلابیات، دونوں میں رومانیت بھیس بدل بدل کر نمایاں ہوتی ہے۔ جس کی یکسانیت اکتادینے والی ہے۔ ہاں اقبال کے یہاں ہمیں دوسری آواز کے غلبے کے باوجود پہلی اور تیسری آوازوں کا احساس بھی ملتا ہے۔ اقبال کی شخصیت میں ملٹن کی طرح (Puritan) اور نشاۃ ثانیہ کے آزاد انسان کی کش مکش نہیں ہے۔ ان کے یہاں زندگی کے تجربات بہت جلد ایک پیمبرانہ رنگ اختیار کرلیتے ہیں۔ یہ پیمبرانہ رنگ اپنے فلسفیانہ ذوق، سماجی شعور، اخلاقی ذہن اور مقصدی آہنگ کی وجہ سے بڑا رفیع وجلیل ہے۔ اسی کی وجہ سے انجمن میں خلوت کا احساس رہتا ہے۔ اس کی وجہ سے شمع محفل کی طرح سب سے جدا ہوکر سب کا رفیق رہنے کا ایک نقش

ابھرتا ہے۔ مگر اس میں غالب کی طرح وہ پیچ وخم نہیں ہیں جو برابر ادب اور نفسیات کے طالب علموں کے لیے دل کشی کا باعث رہیں گے۔ اقبال کی شخصیت اپنے کلام میں حل ہوگئی اور "کتاب" بن گئی۔ غالب کی شخصیت کبھی پوری طرح ان کے اشعار میں نہ سما سکی۔ ان کا آبگینہ ہمیشہ تندیٔ صہبا سے پگھلتا رہا۔ اقبال کی شخصیت کا مطالعہ ان کی شاعری کے ذریعے سے آسان ہے۔ غالب کا مطالعہ نسبتاً مشکل مگر زیادہ دلچسپ ہے۔ اقبال نے بڑی خوبی سے نشیب و فراز کو ہموار کرکے ایک یقین حاصل کرلیا۔ غالب اس یقین کی تلاش میں ساری عمر سرگرداں رہے اور اس لیے ان کی تلاش ہمارے لیے بھی ایک مستقل دعوت اور شاعری اور شخصیت کے اسرار و رموز کا ایک ابدی گہوارہ بن گئی۔

اس گفتگو کا مقصد یہ ہے کہ شاعر کی شخصیت اگرچہ شاعری میں براہ راست نہیں آتی اور فکر و فن کے آداب کی پابندیوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے۔ مگر مضامین کی تکرار، الفاظ کی تکرار، جزئیات کی تفصیل، تراکیب، استعاروں، تلمیحوں، اشاروں اور کنایوں میں اتنی باتیں اور اتنے رخ ہوتے ہیں کہ ان کا مطالعہ ہمیں ایک سمت اور منزل کی طرف لے جاتا ہے۔ ہاں اس کے لیے شاعری کے مخصوص اسلوب اور طریقۂ کار سے آگاہی ضروری ہے ورنہ بے گانگی سے عمل جراحی اس کی لطافتوں کا خون کرسکتا ہے اور پھر مطالعہ کرنے والوں کو پوری اور جیتی جاگتی شخصیت نہیں بلکہ اس کے اجزا ہاتھ لگتے ہیں۔

یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ بڑی شاعری صرف شخصیت کا مظہر نہیں ہوتی، غیر شخصی بھی ہوتی ہے کیونکہ اسی سے اس کی آفاقیت کے جوہر کھلتے ہیں۔ ہاں غیر شخصی عناصر میں شخصی رنگ اور شخصی عناصر میں عمومی اثرات کی دھوپ چھاؤں سے ہی شاعری کی جنّت عبارت ہے۔

maablib.org

نظم کی زبان

زبان کا تصور سماج کے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔ فرد کی اپنی کوئی زبان نہیں ہوتی، وہ سماج سے ایک زبان سیکھتا ہے۔ تحریر کی اہمیت کے باوجود، زبان کی بنیاد بول چال میں ہے۔ زبان سیکھ لی جائے تو یہ ایک عادت بن جاتی ہے۔ زبان میں طبقوں کا فرق بھی ملتا ہے۔ اس میں برابر تبدیلی ہوتی ہے۔ بقول ماریو پائی کے جس زبان میں تبدیلی نہیں ہوتی، وہ مردہ ہو جاتی ہے۔ یہ تبدیلی اصوات میں بھی ہوتی ہے، الفاظ میں بھی، قواعد میں بھی اور معنی کے رشتوں میں بھی۔ زبان میں جہاں تبدیلی ہوتی رہتی ہے، وہیں وہ ایک معیار بھی حاصل کرنے اور پھر اسے قائم رکھنے کی کوشش کرتی رہتی ہے۔ ادبی اسالیب، ایک مضبوط مرکزی حکومت، نصاب تعلیم کی یکسانیت، تجارت و نقل و حرکت کے ذرائع، فوجی خدمت اور ایک ترقی یافتہ دفتری نظام، ایک مذہب یا ایک قومیت کے تصور سے بھی معیار میں مدد ملتی ہے۔ اگر معیار قائم رکھنے کی قوت کم ہو جائے، تو تبدیلی کی صلاحیت اپنا اثر اور زیادہ دکھائے۔ تحریری زبان

میں عام طور پر تبدیلی بول چال کی زبان میں تبدیلی کے پیچھے چلتی ہے۔ اچھی زبان وہ ہے، جو پوری تہذیب کی آئینہ دار ہو۔

ہم زبان کے اس تصور کو ذہن میں رکھیں، تو ادبی زبان کو اتنا مقدس نہیں سمجھا جائے گا، نہ اس کی بعض خوبیوں کی خاطر بول چال کی زبان سے اس کی بہت زیادہ دوری گوارا کی جا سکے گی۔ ظاہر ہے کہ ادبی زبان معیاری زبان ہے، یہ الفاظ کی بہترین ترتیب کا دوسرا نام ہے۔ یہاں الفاظ سائنسی زبان کی طرح صرف معلومات کی کنجی نہیں، نہ بول چال کی زبان کی طرح محض کام چلاؤ، یہاں الفاظ کا اظہار تخلیقی ہے۔ یہ بھرپور تاثر دیتے ہیں، یہ ذہن کے دریچے کھولتے ہیں، فضا میں بے نام پل بناتے ہیں، اور زمان و مکاں کو اسیر کر لیتے ہیں، مگر رفتہ رفتہ ان میں وہی بات آجاتی ہے، جو ان صاف شدہ چاولوں میں ہوتی ہے، جن کا حیات بخش جوہر کھینچ لیا گیا ہو۔ اگر ادبی زبان بول چال کی زبان سے دور ہو جاتی ہے تو وہ کتنی ہی خوبصورت کیوں نہ دکھائی دے۔ اس کی مثال اُن کاغذی پھولوں کی سی ہے، جو آنکھوں کو تو بھلے معلوم ہوتے ہیں مگر خوشبو نہیں دیتے، نہ ان کے گرد آکر شہد کی مکھیاں بھنبھناتی ہیں۔ شاعری کی زبان نثر سے مختلف ہوتی ہے۔ شاعری تخلیقی اظہار ہے، نثر تعمیری۔ شاعری کی زبان تاثر عطا کرتی ہے، نثر کی علم۔ ایک متاثر کرتی ہے، دوسری قائل۔ بہر حال دونوں معیاری زبان کے دو پہلو ہیں، جو ایک دوسرے کو مدد دیتے ہیں اور ایک دوسرے کی کمی کو پورا کرتے ہیں۔

ایلیٹ نے شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کیا ہے۔ پہلی شاعر کی وہ آواز ہے، جب وہ اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے۔ دوسری جب وہ

ایک مجمع کو خطاب کرتا ہے۔ اور تیسری جب وہ کسی فرضی یا اصلی کردار کی زبان میں بولتا ہے۔ شاعر جب اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے، تو اگرچہ اس وقت بھی وہ یہی سماجی آلہ استعمال کرتا ہے، مگر ایک طرح سے اس وقت وہ دنیا سے کچھ بے تعلق سا ہو جاتا ہے۔ میرے نزدیک غزل کی زبان اسی پہلی آواز کی نمایندگی کرتی ہے۔ ہماری غزل چونکہ صرف دل کی واردات نہیں رہی، اس لیے اس کی زبان بھی صرف شاعر کی خود کلامی تک محدود نہیں رہی، بلکہ اس میں دوسری دونوں آوازوں کی لے بھی شامل ہو گئی ہے۔ یہ اچھا ہی ہوا، مگر غزل دراصل پہلی آواز کی ترجمان ہے۔ اس لیے دوسری اور تیسری آوازوں کی پوری پوری نمایندگی نہیں کر سکتی۔ غالبؔ اور اقبالؔ کا بڑا احسان یہ ہے کہ انھوں نے حدیثِ دلبری کو صحیفۂ کائنات بھی بنا دیا، مگر یہ صحیفہ مغل تصویروں کی طرح کا ہے۔ یہ اشاروں کا صحیفہ ہے اور ہم اسی پر تکیہ کیے بیٹھے نہیں رہ سکتے۔ نظم کی زبان، غزل کی زبان سے اس لیے مختلف ہونی چاہیے کہ نظم کا میدان بہت وسیع ہے۔ اس میں نثر کی تعمیری صلاحیت سے بھی کام لیا جا سکتا ہے اس میں اشارے کے بجائے صراحت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس میں شاعر کی دوسری اور تیسری آوازوں کی بھی گنجایش ہے اور پہلی آواز میں بھی اس طرح سنائی دے سکتی ہے کہ مختلف آوازیں مل کر ایک سنگیت بن جائیں، جو مسرت اور بصیرت کا خزانہ ہو۔

ایلیٹ ہی نے ایک اور جگہ کہا ہے کہ جس شاعر میں طباعی ہوتی ہے، وہ براہِ راست زندگی کی طرف جاتا ہے، جو شاعر تقلیدی اور خوشہ چین قسم کا ہوتا ہے وہ ادب کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اس بات کو اس طرح

سے بھی کہا جا سکتا ہے کہ پہلی قسم کا شاعر زندہ زبان استعمال کرتا ہے اور دوسری قسم کا کتابی۔ اردو شاعری کی زبان زیادہ تر کتابی ہے، اور اس کتابی زبان کا بڑا حصہ غزلوں پر مشتمل ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ میں میرؔ، سوداؔ، سوزؔ، دردؔ، جراتؔ، آتشؔ، ذوقؔ، داغؔ، حسرتؔ، آرزوؔ وغیرہ کو نظر انداز کر رہا ہوں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ان کے باوجود مجموعی طور پر غزل کی زبان جس طرح ناسخؔ، غالبؔ، اقبالؔ، فانیؔ سے متاثر ہوئی ہے، اس کی طرف اشارہ مقصود ہے۔

کتابی زبان کو ایک اور مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ ورڈس ورتھ نے اٹھارویں صدی کی انگریزی شاعری کی زبان کو مصنوعی کہا۔ اس کے رچاؤ اور پختگی میں زندگی کی کمی پائی، نثر اور نظم کے مروجہ امتیاز کو کم کر کے شاعری کی زبان کو بول چال کی زبان سے قریب لانا چاہا، خود اس نے اپنی نظموں میں اس کے تجربے بھی کیے، جن میں سے کچھ کامیاب ہیں کچھ ناکام۔ کولرج نے اس کے باغیانہ جوش کی اصلاح کی۔ مگر اس میں شک نہیں کہ ورڈس ورتھ نے دکھتی رگ پر انگلی رکھی تھی، اور اس کے اثر سے انگریزی شاعری کو نیا جذبہ، نئی توانائی، نئی زندگی، نیا لہجہ اور نیا اسلوب ملا۔ اس کی طاقت کا کیا راز ہے؟ ورڈس ورتھ نیچرل ہوتے ہوئے بھی مصنوعی ہے کیونکہ ادبی ہے مگر اس کی کوشش صحت مند ہے اور اس کے بڑے اچھے نتائج نکلے ہیں۔ ہمارے یہاں بھی حالیؔ سے اس قسم کی کوشش کا آغاز ہوتا ہے۔ ان کے یہاں بھی اس قسم کے اشارے ملتے ہیں:

صنعت پہ ہو فریفتہ عالم اگر تمام
ہاں سادگی سے آئیو اپنی نہ باز تو

مقدمۂ شعر و شاعری میں انھوں نے ملٹن کے ایک جملے سے مدد لے کر جو تکلّم کے موضوع پر اس کے ایک مضمون میں ملتا ہے، سادگی، اصلیت اور جوشش پر زور بھی دیا ہے۔ مگر کیا ہم یہ ایمانداری سے کہہ سکتے ہیں کہ حالؔی کے نقطۂ نظر نے شاعری کی زبان سے متعلق ہمارا تصور یکسر بدل دیا ہے! اس میں شبہ نہیں کہ حالؔی کا گہرا اثر ہوا ہے مگر مجموعی طور پر نظم کی زبان میں ابھی تک کلاسیکی رنگ و آہنگ زیادہ ہے اور غزل کی زبان کا اس پر غلبہ مسلّم ہے۔

غزل کی زبان کا اثر ایک اور وجہ سے بھی گہرا ہے۔ اردو کے عام شاعر کا احساس چند بندھے ٹکے موضوعات ہی کا اظہار کر سکتا ہے۔ رومانی عشق، مبہم سی انسان دوستی، رواجی اخلاق، محدود نظریۂ علم، عشق کی عقل پر فوقیت، طبقاتی احساس، شہری مزاج، مخصوص مذہبی رنگ۔ یہاں میں صرف ان معنوں میں گفتگو نہیں کر رہا ہوں جن معنوں میں آزادؔ نے اردو شاعری کی زبان پر تنقید کی تھی اور نہ صرف ان معنوں میں جن میں فراقؔ نے اردو میں قدیم ہندوستانی عناصر کی کمی کا ماتم کیا ہے، بلکہ میں تہذیبی فضا کے محدود ہونے کی بات کر رہا ہوں، جو جاگیردارانہ ذہن کی زیادہ غماز ہے، جسے سماجی تبدیلیوں کا پورا پورا احساس نہیں ہے اور جو تبدیلی پر ماتم زیادہ کرتا ہے، اس کا خیر مقدم کم۔ جو ٹھہراؤ کا زیادہ قائل ہے، تعمیر کا کم اور جو ماضی کو بھی صرف ماضیٔ قریب تک ہی محدود سمجھتا ہے اور اس سے

دور جانے کو تیار نہیں۔

اس لیے میرے نزدیک نظم کی زبان، غزل کی زبان کے رچاؤ، اس کی اشاریت، اس کے تہذیبی میلانات، اس کی سماجی اور اخلاقی قدروں سے بلند ہو سکے، تو یہ اچھی بات ہوگی۔ نشتر کی تاثیر اور حسن سے انکار نہیں، مگر پھاوڑے کے دور میں، ہاتھ میں صرف نشتر لیے زندگی کے معرکے کو سر نہیں کیا جا سکتا۔ نشتر کی ضرورت بھی رہے گی، مگر صرف نشتر پر فخر کرنے سے کام نہیں چلے گا۔

نظم کی زبان کی بنیاد بے شک بول چال کی زبان پر تو ہونی چاہیے، مگر چونکہ نظم ادب کی ایک شاخ ہے، اس لیے بول چال کی زبان کی بے پروائی اور بدنظمی اس کے نشیب و فراز اور اس کی جنسی معاملات میں بے جھجک بات چیت کو ایک ترتیب یا معیار کی چھلنی سے اس طرح گزرنا ہوگا کہ اس کا عام فہم، جاندار اور جذبے سے بھرپور حصہ سب کا سب آجائے، اور اس کی مخصوص اصطلاحیں، ناپختگی، اس کا سوقیانہ پن، اس کی چلتا و کُلنت نکل جائے۔ یہ چھلنی اتنی باریک نہیں ہونی چاہیے کہ اس میں صرف میدہ ہی چھن سکے، بلکہ اس کے سوراخ اتنے بڑے ضرور ہونے چاہئیں کہ ان سے چوکر کا خاصا حصّہ بھی آٹے کے ساتھ نکل آئے اور اس طرح غذائیت کا اہتمام ہو سکے۔ اس زبان کو فارسی، عربی یا سنسکرت کی قواعد سے بھی تمامتر آزاد ہونا پڑے گا۔ آج ہم نثر میں ہندی الفاظ کے ساتھ فارسی الفاظ اضافت میں نہیں لاتے، لیکن قدما اس کا چنداں لحاظ نہیں رکھتے تھے۔ ہم فارسی کی وہ ترکیبیں استعمال کرتے ہیں جو صرف ایک محدود طبقہ جانتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ

ہماری بات عام اُردو داں نہیں سمجھ سکتا، جس کا فارسی کا علم نہ ہونے کے برابر ہے۔ غالبؔ اور اقبالؔ کی عظمت کا اعتراف اور احترام کرتے ہوئے ہمیں یہ کہنے میں تامّل نہ ہونا چاہیے کہ آیندہ کے غالبؔ و اقبالؔ اس زبان کو بجنسہٖ استعمال کرنے پر قادر بھی ہوئے تو اُن کی بات بہت کم لوگ سمجھ سکیں گے۔ انھیں اپنی بات کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کے لیے بول چال کی اُردو کو بنیاد بنانا پڑے گا۔ گویا اس سلسلے میں وہ قدما کی روشس اختیار کریں گے۔ اور یہ کوئی انوکھی بات نہیں ہوگی، ان سے پہلے بھی بہت سے لوگوں نے ماضیٔ قریب کو چھوڑ کر ماضیٔ بعید سے رشتہ جوڑا ہے۔

دوسرے ان شاعروں کو اپنی بات کہنے اور منوانے کے لیے، اشاروں، کنایوں، جھلکیوں، حیرت ناک جلوؤں کے بجائے مسلسل اظہار، تعمیری اظہار، آغاز، وسط، انجام، گویا فارم کے ایک گہرے تصور کو اپنانا پڑے گا۔ اور اس لیے نظم کو ایک چھوٹی مثنوی یا مسدس یا چندیوں ہی سے مربوط بندوں سے آگے بڑھا کر بے قافیہ یا آزاد نظم کو اور ترقی دینا پڑے گی۔ اردو دنیا چونکہ قدامت پرست اور روایت پرست زیادہ ہے، اس لیے اس نے بے قافیہ یا آزاد نظم کی تحریک کے ساتھ اچھا سلوک نہیں کیا۔ جیسا کہ ایلیٹ نے کہا ہے آزاد نظم، فن کے قیود سے آزادی کا نام نہیں، بلکہ فن کے ساتھ ایک تازہ اور دوسروں سے زیادہ گہری وفاداری کا نام ہے۔ یہ چند معمولی قیود سے آزادی اس لیے حاصل کرتی ہے کہ بعض گہری ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہو سکے۔ شاعری کی تیسری آواز کی مکمل نمایندگی بے قافیہ یا آزاد نظم ہی میں ہو سکتی ہے۔ ہماری مثنویوں میں

ہزاروں اشعار ملتے ہیں، مگر مصرعوں کی برابری اتنی ہی اکتا دینے والی ہوتی ہے جتنی اٹھارویں صدی کی باقاعدہ، ہموار، قدم ملا کر چلنے والی شاعری۔ جب ارکان کی برابری اکتا دینے والی اور خیال کو برابر برابر ٹکڑوں میں کاٹنے والی ہے، تو قافیے کی معمولی سی پابندی بھی ذہنی رَو پر بند باندھنے والی ہے۔ یہاں ردیف یا قافیے کو ترک کر دینے کا سوال نہیں ہے، نہ پابند شاعری کو ادب بدر کرنے کی تجویز۔ میں تو عظمت اللہ خاں کی طرح یہ کہنے کو ہرگز تیار نہیں کہ غزل کی گردن بے تکان مار دینا چاہیے۔ یہاں صرف زبان اور فن کے تصور میں توسیع کا سوال ہے۔ اگر ہمارے اصنافِ سخن پر سے قافیے، ردیف اور بحروں کی یہ آمریت کم ہو جائے جس کے شکنجے میں الفاظ کا گودا نکل جاتا ہے اور ہم ان کی ہڈیوں کی مالا بناتے رہتے ہیں، تو ہمیں تندیٔ صہبا کو اس لیے کم نہ کرنا پڑے گا کہ مبادا کہیں آبگینہ پگھل جائے، نہ خیالات پر اتنے بند باندھنے پڑیں گے، نہ اس کو ٹکڑوں میں پیش کرنے پر قناعت کرنی پڑے گی، نہ وہ فن کی مجبوریوں کی وجہ سے کچھ سے کچھ ہو جائے گا، بلکہ اسے اپنی پوری تاثیر اور تیزی دکھانے کا موقع ملے گا۔

بے قافیہ اور آزاد نظم کی کوشش اور کامیاب ہوتی، اگر اس کی بنیاد بول چال کی زبان پر قائم ہوتی، مگر نہ صرف اس کی بنیاد بول چال کی زبان پر نہیں رکھی گئی، بلکہ اس کے موضوعات بھی اکثر ایسے چُنے گئے جو عام زندگی کے موضوعات نہیں تھے۔ یہ کچھ مریض اور کج ذہنوں کی بے راہ روی کو چھپانے کے لیے ایک دبیز پردہ بن گئے۔ راشد کا ذہن اقبال کے ذہن سے مختلف ہے، مگر ان کی زبان اقبال سے کم فارسی آمیز نہیں ہے اور چونکہ

ان کے یہاں اقبال کی طرح ابلاغ کی کوشش نہیں ہے اس لیے اپنے ذہن کی الجھنوں کو سلجھانے کے لیے انھیں خاصی کاوش کرنی پڑتی ہے۔ ماورا سے ایران میں اجنبی تک کے راشد میں خاصا فرق ہے۔ ایران میں اجنبی کا راشد اپنے تجربے کا بوجھ پھینک کر سبک دوش ہونا ہی نہیں چاہتا وہ کچھ کہنا بھی چاہتا ہے۔ اس لیے یہاں تراکیب کی طلسم بندی کم ہے، مگر چونکہ وہ اپنے خول سے نکلنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوا ہے۔ اس لیے وہ کتابی زبان کی پناہ لینے پر اب بھی مجبور ہے۔ میراجی اس لحاظ سے زیادہ کامیاب ہے۔ ان نظموں کو چھوڑ کر جن میں جنسی تجربے رمزیہ اسلوب میں بیان کیے گئے ہیں، وہ خاصی صاف ستھری زبان لکھتا ہے اور کلرک کا نغمۂ محبت جیسی نظموں میں وہ کامیاب بھی ہے اور موضوع سے انصاف کرنے والی زبان کے استعمال پر قادر بھی۔

راشد اور میراجی کی تو کچھ اپنی الجھنیں تھیں، جن سے وہ مجبور تھے، مگر سیاست کے شاعروں نے بھی ادبی بساط پر کچھ کم دھاندلی نہیں کی۔ اقبال کی زبان اور جوش کی زبان میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں، گو دونوں کے پیغام میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ اقبال بھی جوش کی طرح حال کے درد سے آگاہ ہیں، مگر ان کے نزدیک اس کا علاج ماضی کو یکسر نذرِ آتش کر دینے میں نہیں، ماضی سے صالح بنیادی قدریں لے کر، حال کی دلدل میں راستہ بنایا ہے۔ وہ جب کہتے ہیں کہ اہلِ نظر "تازہ بستیاں آباد کریں گے"، تو گو وہ بستیاں کوفہ و بغداد نہ ہوں گی۔ مگر ان میں کوفہ و بغداد نئے رنگ میں ہوں گے۔ جوش ماضی سے بیزار ہیں، اس کے باوجود ماضی کی زبان سے اس طرح چمٹے ہوئے ہیں کہ اگر کوئی کہے کہ

کافی عرصے سے ملاقات نہیں ہوئی، تو وہ تیوری پر بل ڈال کر فرماتے ہیں کیا میدان سے ملاقات نہیں ہوئی؟ جوشؔ زندگی کی ترجمانی کے دعوے دار ہیں، مگر کتابی زبان لکھتے ہیں۔ اقبالؔ ایلیٹ کے الفاظ میں آریجنل شاعر ہیں، جوشؔ خوشہ چین شاعر ہیں۔ جوشؔ کے یہاں نئی زندگی ایک نیا لبادہ ہے جس کے چاک سے جا بجا پرانا پیراہن جھانکتا ہے۔

اسی طرح بعض ترقی پسند شعرا نے عوامی زبان یا عوامی موضوعات استعمال کر کے غلطی نہیں کی، بلکہ یہ غلطی کی کہ انھوں نے ان موضوعات اور زبان کو ایک تو چند سیاسی اور وقتی مقاصد کے لیے استعمال کیا، اس دھارے کو جو اپنی موج میں بہہ رہا تھا، پشتے باندھ کر اسے اپنے نزدیک سیدھے راستے پر ڈال دیا اور اس طرح اس کے حسن کو غارت کر دیا۔ دوسرے انھوں نے کتابی ذہن کو عوامی زبان میں داخل کر کے ایسی شاعری کو جنم دیا، جس میں سیاست کی بدصورتی تھی، اس کا ذہن تھا، جس میں عوام کی زبان کا بھوک تھا، اس کا رس غائب ہو گیا تھا۔ عوامی شاعری کتابوں، سیاسی دستاویزوں، پارٹی کے پروگرام میں شرکت ہی سے نہیں ہوتی، ان کے باوجود بھی ہو سکتی ہے، بشرطیکہ شاعر اس طرح 'عوام' بن جائے جس طرح فلابیر نے کہا تھا کہ میں مادام بواری ہوں، یا جس طرح رومین رولاں نے کہا تھا کہ میں اینٹ (Annette) ہوں۔ اس کے لیے درس گاہوں اور دفتروں، ڈرائنگ روم اور پارٹی آفس میں محصور ذہن کافی لچک دار نہ تھا۔ جوشؔ اور چند ترقی پسندوں کی مثال جنھوں نے سیاسی موضوعات پر پابند اسالیب میں طبع آزمائی کی یا آزاد نظموں اور عوامی گیتوں کے پردے میں فارمولے کی شاعری کی، اس لیے

عبرت ناک ہے، کیونکہ کچھ لوگوں نے اس سے غلط نتیجہ بھی نکالا۔ انقلابی شاعری کے لیے جس ذہن کی ضرورت تھی، اس کے بجائے ان کے پاس باغیانہ ذہن تھا اس کے لیے جس زبان کی ضرورت تھی اس کے لیے ان کے پاس زبان تھی جو مشاعرے کی مجلسی تفریح کے کام آ سکتی تھی، ذہن میں روشنی نہیں کر سکتی تھی۔ اور اس کے تجربے بھی پوری ایمانداری سے نہیں کیے گئے۔ ان تجربوں کی کامیابی کے لیے ذہن کی ایک بتی بجھانی اور دوسری جلانی تھی۔ شہریت کی مصنوعی فضا اور اس کے پُرکار ذہن کی جگہ دیہات کی سادہ، بے جھجک اور معصوم فضا جذب کرنی تھی۔ یہ تجربہ اس لیے ناکام نہیں رہا کہ اس میں کامیابی کا امکان نہ تھا، بلکہ اس لیے کہ یہ ایمانداری سے نہیں کیا گیا اور یار لوگوں نے مزید تماشا یہ کیا کہ فصل ابھی بوئی گئی تھی کہ اس کا نیلام بھی ہو گیا۔

جدید ہندوستان میں تہذیبی سرگرمیوں کا جو احیا ہوا ہے، اسے کچھ لوگ خواہ کتنی ہی حقارت سے دیکھیں مگر یہ آزاد ہندوستان کی فطری کوشش ہے، اپنی بنیادوں کو استوار کرنے کی، اپنے آپ کو پانے کی، اپنے محدود، مصنوعی اور کاروباری ماحول میں، سارے ملک کے درد و داغ اور سوز و ساز کو سمو لینے کی۔ یہ تہذیب کے صحیح تصور تک پہنچنے کی کوشش ہے۔ یہ ادب کو تہذیب کے جامع تصور کے ذریعے سے فنونِ لطیفہ کے جانے پہچانے، آزمودہ تجربات اور بصیرتوں سے بھرپور، محنت، خدمت، دکھ اور دلاسے کے خزانوں سے مالا مال کرنے کی کوشش ہے۔ یہ مغرب کے ان تجربوں سے، جن کو خام ذہن کتابوں سے حاصل کرتے ہیں، کہیں زیادہ صحت مند ہے۔ اس تہذیبی بساط میں انسان دوستی کے، رواداری کے، کثرت اور وحدت کے

جو نقش اُبھرتے ہیں، وہ قومی سالمیت کے لیے ضروری ہیں۔ ان کے راستے سے مغرب کے تجربوں سے بھی صحیح معنی میں فائدہ اُٹھایا جا سکتا ہے۔

میں یہ نہیں مانتا کہ اردو شاعری کی زبان بدیسی ہے، لیکن یہ ضرور مانتا ہوں کہ اردو شاعری کی زبان مجموعی طور پر ہمارے دیس کے ایک محدود طبقے یعنی شمالی ہند کے شہروں کے متوسط طبقے کے فکر و ذہن کی نمائندگی کرتی ہے۔ میں یہ بھی مانتا ہوں کہ جس طرح جدید انگریزی شاعری ادبی ہوتے ہوئے بھی عام فہم ہے، اس طرح سے ہماری شاعری عام فہم نہیں ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ میں یہ بھی مانتا ہوں کہ ہماری زبان میں اس کی پوری صلاحیت موجود ہے کہ وہ ہماری پوری تہذیبی بساط کی آئینہ داری کر سکے۔ ہاں اس کے لیے ہمارے شاعروں کو، شاعری کی طاقت، فضیلت اور عظمت میں یقین اور اعتماد پیدا کرنا ہوگا۔ خونِ جگر مال تجارت ہو یا نہ ہو، اس سے قانونِ باغبانیٔ صحرا، تو بہر حال لکھا جاتا رہے گا۔ اسے لاکھ صنعتی دور کی بے رحمی اور سنگ دلی سے سابقہ پڑے، وہ اس کے بے ستون سے جوئے شیر نکالتا ہی رہے گا، کیونکہ عشق کے امتحان کبھی ختم نہیں ہوتے، مگر اسے یہ فیصلہ ضرور کرنا پڑے گا کہ کیا وہ اپنے دور کی ترجمانی میں صرف حفظانِ صحت کے داروغہ کا فرض سر انجام دے دینے کو کافی سمجھتا ہے، یا بینڈ ماسٹر کی چمکتی ہوئی وردی اور اس کے گرد ہجوم سے مرعوب ہے، یا اسے اپنی ناکامیوں اور نامرادیوں کا سماج سے انتقام اس طرح لینا ہے کہ ہر خوشۂ انگور کو کھٹا بتا دے کیونکہ اس نے اسے چکھا نہیں ہے۔ اس کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ سردی میں کپکپاتے ہوئے بھی جشن کے چراغاں کی تابناکی پر وجد کرتا رہے یا کسی کے اشارے پر سرکاری اسکیموں کی

کامیابی کے راگ گائے. اُس کی وفاداری اپنی ذات سے، اپنے علاقے سے، اپنی برادری ہی سے نہیں، اس پورے ملک سے ہوگی جس کے جلوۂ صد رنگ میں اس کی بھی بہار ہے، جس کے چمن میں اس کے بھی پھول ہیں۔ وہ اگر قومی، جمہوری اور اجتماعی تصور کو اپنائے گا، تو اُسے فکر و فن کے لیے لامحدود فضا ملے گی۔

میں نے نظم کی زبان کے سلسلے میں، زبان کے صحیح تصور، تہذیبی پس منظر، موضوعات، قومی نقطۂ نظر، عوامی بساط کا اس لیے ذکر کیا ہے کہ میرے خیال میں زبان کا تصور، ان چیزوں کے بغیر ناقص رہتا ہے۔ ان کے سہارے ہم آسانی سے نہ صرف اپنے دَور کی نمایندگی میں کامیاب ہو سکتے ہیں، بلکہ آنے والوں کی راہ کے بھی بہت سے کانٹے نکال بھی سکتے ہیں۔ ہمیں الفاظ کی صحت اور غلطی کے معیار کو بدلنا ہوگا، مگر اس کے یہ معنی نہیں، کہ ہمارے معیار یکسر بدل جائیں گے۔ ہاں ان میں خاصی لچک ہوگی۔ ہمیں فارسی تراکیب کی بیساکھی کا اتنا سہارا لینے کی ضرورت نہ ہوگی کیوں کہ بیساکھیاں ایک حد تک اپنے پیروں میں طاقت کی کمی کا بھی ثبوت ہیں۔ ہمیں بحروں، قافیے، ردیف، مروّجہ اصنافِ سخن کی شکنجہ بندی وغیرہ سے بھی خاصا آزاد ہونا پڑے گا۔ ہمیں نظم کو اس قابل بنانا پڑے گا کہ وہ ایک طرف دھرتی پر ہل چلاتے ہوئے کسان کے ذہن کی ترجمانی کر سکے، اور دوسری طرف اُن خلا کے سیاحوں کے ذہن کی عکاسی بھی، جو زمین کے حُسن کو کششِ ثقل سے آزاد ہو کر دیکھ رہے ہیں۔ اس کے لیے ہمارا موجودہ علم اور زبان کا محدود سرمایہ کافی نہ ہوگا، بلکہ بول چال کی زبان کی بنیاد کے ساتھ جدید علمی زبان سے بھی کہیں کہیں مدد لینی پڑے گی۔ خصوصاً ہندی

بحروں کی آزادی اور موسیقی کے علم دونوں سے اور زیادہ فائدہ اٹھانا پڑے گا۔

جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ جدید نظم اگر جدید ذہن کی عکاسی کرنے لگی، تو یہ اور بھی مشکل ہو جائے گی، وہ غلطی پر ہیں۔ یہ مشکل سہل پسند ذہن کے لیے ہے، اس ذہن کے لیے نہیں، جو ایک طرف اپنے تہذیبی سرمایے سے واقف ہے، دوسری طرف جدید علمی دنیا کے کارناموں سے بھی۔ جدید شاعری، مشکل اور مخصوص ہوتی ہے، تو وہ ایک محدود طبقے کی ذہنی تفریح یا اس کی الجھنوں اور نفسیاتی گرہوں کی طلسم بندی بن کے رہ جاتی ہے۔ یہ وہ منزل ہے جب شاعر سماج سے گھبرا کر اس کا حلقہ توڑ دیتا ہے اور اپنی ذات کو کائنات سمجھنے لگتا ہے۔ اردو شاعری کو نئے سرے سے کائنات کے اس حلقے میں داخل ہونا ہے جس میں سات میل گہرا سمندر اور لاکھوں کروڑوں میل دور ستارے شامل ہیں اور جس میں انسان آج ہلاکت کلی اور نجاتِ ابدی کے دوراہے پر کھڑا ہے۔ اسے زبان سے ایک نیا عشق پیدا کرنا ہے، تاکہ وہ اس کی ہر ادا کو سمجھ سکے، اسے اپنی سرزمین پر اپنی جگہ بنانی ہے۔ اور اپنی سرزمین کے ہر رنگ و آہنگ سے لو لگانا ہے۔ اسے قدما کے تجربات سے فائدہ اٹھانا ہے، اسے میر کے ذہن کی تقلید نہیں کرنا ہے، بلکہ میر کو بھی جذب کرنا ہے۔ اسے سیاست، مذہب، جنس کی روح تک پہنچنا ہے اور انسانیت پر وہ اعتقاد اور اپنے مشن پر وہ اعتماد پیدا کرنا ہے جو نشہ بھی ہے، نجات بھی۔ غالب اور اقبال سے ہم بہت کچھ لے چکے۔ میر، نظیر، حالی سے ابھی بہت کچھ لے سکتے ہیں اور ہندی شاعری کے اس حصے سے بھی جس کے

اسرار میں ہماری تہذیب اور تاریخ کے کتنے ہی جگمگاتے مرقعے پوشیدہ ہیں۔ اس ضرورت کا احساس تو ہے، مگر یہ ابھی عام نہیں ہوا۔ اس لیے ہمیں اپنے اپنے گوشۂ عافیت کو چھوڑکر اب میدان میں نکلنا چاہیے۔ کھلی ہوا میں کچھ چراغ بجھ جاتے ہیں، مگر کچھ اور نئے جلتے بھی ہیں۔ ہماری زبان اتنی جاندار ہے کہ وہ اب تک جس طرح مہذب رندی کی ترجمانی کرتی رہی ہے، اسی طرح تہذیب کے ہر رقص کی بھی ترجمانی کرسکے گی۔ اس رقص کی طرف میلان شروع ہوگیا ہے۔ اب ہمارا فرض یہ ہے کہ اسے اور آگے بڑھائیں، حتیٰ کہ یہ ہمارا نمایندہ انداز بن جائے۔

نثر کا اسٹائل

ادب میں جو اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں وہ سائنس کی اصطلاحوں کی طرح قطعی نہیں ہیں۔ ادبی اصطلاحیں دراصل اشارے ہیں۔ یہ سمت یا میدان کی طرف رہنمائی کرتی ہیں اس لیے ادب میں کسی چیز کی مکمل تعریف نہیں ہوسکتی۔ ہاں ایسی تعریف ہوسکتی ہے جو بڑی حد تک صحیح ہو یا بیشتر حالتوں پر جس کا اطلاق ہوتا ہو۔ اسٹائل یا اسلوب کی جامع و مانع تعریف اسی وجہ سے خاصی مشکل ہے، لیکن یہ کوشش پھر بھی ضروری ہے تاکہ اب تک جو تعریفیں کی گئی ہیں اُن کی خوبی یا خامی ہی واضح ہوجائے۔

کچھ عرصے پہلے تک اسٹائل یا اسلوب کو ایک زیور سمجھا جاتا تھا، مگر زیورات کی کثرت دولت کی پہچان ہو تو ہو، ذوق کا پیمانہ ہرگز نہیں۔ پھر آرائش و زیبائش کے اس تصوّر کے مطابق اسٹائل ایک خارجی اور سطحی خصوصیت بن جاتا ہے، جو وہ یقیناً نہیں ہے۔ اس لیے ہم تمام صنعتوں کے شعوری استعمال کو، خواہ وہ کیسی ہی دلپذیر کیوں

نہ ہوں، اسٹائل کی بحث میں نظر انداز کر سکتے ہیں۔ ہمیں اس سلسلے میں لازمی طور پر اور گہرائی میں جانا پڑے گا اور زبان کے استعمال کے بڑے بڑے پہلوؤں کا جائزہ لینا پڑے گا۔

زبان کی تین قسمیں کی گئی ہیں: پہلی بول چال کی زبان، جس کا سیدھا سادہ کاروباری یا افادی مقصد ہے، دوسری سائنس یا علوم کی زبان جس کا مقصد معلومات کا بہم پہنچانا ہے اور تیسری ادبی زبان، جس کا مقصد لطف و مسرت کے ذریعے سے متاثر کرنا ہے، پہلی دو قسموں میں اسٹائل کا سوال زیادہ اہم نہیں؛ کیوں کہ یہاں اسٹائل صرف بیان کے طریقے کا نام ہے۔ ادبی زبان میں بھی اسٹائل پیرائے یا بیان کے معنی میں عام ہے مثلاً: میر کا اسٹائل غالب کے اسٹائل سے مختلف ہے یا میر امن کا اسٹائل رجب علی بیگ سرور کے اسٹائل سے بہتر ہے۔ مگر ادبی زبان میں پیرائے یا اظہار کا ادبی ہونا ضروری ہے۔ دوسرے الفاظ میں، بیان کافی نہیں ہے حسنِ بیان ضروری ہے۔ حسنِ بیان سے احتمال ہو سکتا ہے کہ شاید یہ مضمون یا خیال یا مواد سے علیحدہ کوئی چیز ہے، حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ دونوں میں ایک بنیادی تعلق ہے، مگر سہولت کے لیے مواد کو ہیئت سے، خیال کو انداز سے اور مضمون کو بیان سے الگ کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔ حسنِ بیان کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کیا جائے تو اس میں اسٹائل کا دوسرا مفہوم اچھی طرح آجائے گا، مگر اس کا ایک تیسرا مفہوم بھی ہے جس پر مڈلٹن مرے نے زور دیا ہے۔ اسے ہم انفرادیت کا حسن کہہ سکتے ہیں۔ عام طور پر جب انوکھے پن، نئے پن، بانکپن اور ندرت جیسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں تو ان سے

یہی تیسرا پہلو مراد ہوتا ہے۔ دراصل دوسرے اور تیسرے پہلوؤں سے ہی یہاں ہمیں سروکار ہے: حضرت موسیٰ کو دگنی مدت تک حضرت شعیب کی بکریاں چرانا پڑی تھیں۔

بیان کا مسئلہ زبان کا مسئلہ ہے۔ حسنِ بیان اور اس کے بعد انفرادیت کا مسئلہ ادب کا مسئلہ ہے۔ ادب کے مطالعے میں بھی سب سے پہلے زبان کے حدود متعین کرنا ہیں۔ نثر کی زبان اور نظم کی زبان میں فرق ہے، حالانکہ دونوں ادب کی شاخیں ہیں۔ یعنی دونوں میں حسنِ بیان کی نوعیت مختلف ہے۔ نظم کی زبان تخلیقی ہوتی ہے، نثر کی تعمیری۔ نظم اُس چاندنی کی طرح ہے جس میں سائے اور گہرے اور بلیغ معلوم ہوتے ہیں، نثر اُس دھوپ کی طرح ہے جو ہر چیز کو آئینہ کر دیتی ہے۔ نظم وہ کنجی ہے جو ذہنی تصویروں کا صنم کدہ وا کرتی ہے۔ نثر وہ تلوار ہے جو حق و باطل کا فیصلہ کرتی ہے۔ نظم میں ہر لفظ، بقول غالبؔ گنجینۂ معنی کا طلسم ہے، نثر میں وہ اینٹ جو کسی دوسری اینٹ کے ساتھ مل کر تاج محل بنتی ہے۔ نظم زبان کی توسیع اور نثر اس کی حفاظت کا نام ہے۔ نظم مے خانہ ہے اور نثر آئینہ خانہ۔

یعنی اسٹائل کے سلسلے میں پہلا سوال یہ ہے کہ کیا وہ موزوں ہے یا نہیں؟ مثلاً، گو بیان کی شاعری (Poetry of Statement) کی اصطلاح بعض نقادوں نے استعمال کی ہے، مگر دراصل بیان نثر کے لیے ہے۔ اسی طرح گو شعرِ منثور کے بھی گیت گائے گئے ہیں، مگر دراصل نثر اور شعر کے تقاضے جدا جدا ہیں۔ یہ گول خانے میں چوکھونٹی میخ والی بات ہے۔ یہ بالکل دوسری بات ہے کہ جس طرح سیاست میں دایاں بازو

اور بایاں بازو ہوتا ہے اور اس دائیں بازو میں کچھ لوگ نسبتاً بائیں طرف اور بائیں بازو میں کچھ لوگ نسبتاً دائیں طرف ہوتے ہیں، اسی طرح نثر میں بھی بعض اصناف شاعری سے قریب اور نظم میں بعض اصناف نثر کے تعمیری حسن کے محتاج ہوتے ہیں۔ اگر سیاست کی آمریت میں یہ صورت حال گوارا ہے تو ادب کی جمہوریت میں کیوں نہ ہو؟

یعنی نثر کے اسلوب میں بنیادی شرط تعمیری اظہار ہے، جس طرح نظم کے اسلوب میں بنیادی شرط تخلیقی اظہار ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ کیا حسن بیان کا تصور نثر اور نظم میں ایک ہی ہوتا ہے یا مختلف؟ یہاں وحدت و کثرت کے تصور کو ذہن میں رکھنا ہوگا۔ دونوں میں زبان کا ادبی استعمال، یعنی اس کا تاثراتی استعمال، اس کا مسرت خیز اور انبساط انگیز استعمال مشترک ہے۔ مگر اس تاثراتی استعمال، اس مسرت خیزی اور انبساط انگیزی کی نوعیت مختلف ہے صباحت اور ملاحت دونوں میں حسن مشترک ہے، مگر دونوں کی خصوصیت علیحدہ علیحدہ ہے۔ چاندنی اور دھوپ میں روشنی مشترک ہے مگر روشنی کی خاصیت جداگانہ ہے۔ جس طرح دھوپ میں دھندلکا سورج کی توہین ہے، اسی طرح چاندنی میں وہ تیزی اور تمازت، جو سورج کی کرنوں کا خاصہ ہے، بے تکی بات ہے۔

چنانچہ نثری حسنِ بیان کے لیے وضاحت پہلی شرط قرار پائی۔ اس وضاحت کے راستے میں جو چیز بھی حائل ہو وہ عیب ہے۔ بیان میں ابہام یا اشکال، الفاظ سے کم اور خیال سے زیادہ پیدا ہوتا ہے۔ اگر خیال واضح نہیں ہے تو کبھی کبھار اُسے آرٹ سمجھ لیا جاتا ہے، حالانکہ

واضح خیال اپنے ساتھ خود واضح زبان لاتا ہے۔ موج میں روانی ہو تو خس وخاشاک کو بہالے جائے گی۔ واضح خیال نظر سے پیدا ہوتا ہے۔ مڈلٹن مرے نے خلوص پر، اقبالؔ نے خونِ جگر پر زور دیا ہے لیکن میرے نزدیک خلوص اور خونِ جگر کافی نہیں، واضح خیال، واضح نظر زیادہ اہم ہیں کہ انھیں میں خلوص کی کارفرمائی ہوتی ہے اور ذہن کی روشنی بھی۔ یعنی بات اس طرح کہی جائے گویا کہنے والے پر نازل ہوئی ہے اور یہی دنیا میں سب سے زیادہ اہم ہے۔

واضح خیال کا موزوں الفاظ میں اظہار اسٹائل ہے۔ یا دوسرے الفاظ میں اسٹائل معنی کی موزوں تفصیل ہے۔ کردچے نے جب یہ کہا تھا کہ "جب اظہار وجدان کی برابری کرے تو اسٹائل وجود میں آتا ہے" یا جب شوپنہاور نے کہا تھا کہ "اسٹائل خیال کا سایا ہے" تو ان دونوں کی مراد بھی شاید یہی تھی۔ مگر خیال بھی پتلا یا گاڑھا ہو سکتا ہے۔ مثلاً آزاد کا خیال پتلا ہے، نذیر احمد کا گاڑھا، اور دونوں کی خامیاں اسی نکتے سے سمجھ میں آسکتی ہیں۔ سرسیّد اور حالیؔ کے یہاں خیال واضح اور ان کے اظہار میں اعتدال اور موزونیت ہے یعنی نہ لفاظی ہے نہ ناہمواری، سرسیّد اور حالیؔ کے اسلوب کی دیر میں مقبولیت بھی اسی وجہ سے سمجھ میں آتی ہے، کیوں کہ چاشنی اور چٹخارے کے عادی "ابالی کھچڑی اور بے نمک سالن" کے اپنے مزے کو محسوس کر سکتے تھے۔

اگر واضح خیال کا موزوں اظہار کافی ہے تو اس میں ندرت یا انفرادیت یا بانکپن کا کیا سوال ہے؟ یہیں شخصیت اور اسلوب کی بحث آتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اسٹائل ہی شخص ہے۔ (Style is the man)

حالانکہ شخصیت اسلوب میں سیدھے سادے طریقے سے جلوہ گر نہیں ہوتی۔ وہ الفاظ کی چھلنی میں چھن کر آتی ہے۔ اور یہ الفاظ بھی ایک خاص سانچہ رکھتے ہیں۔ جو الفاظ ایک شخص استعمال کرتا ہے وہ ایک دور یا مزاج یا روایت کے بھی آئینہ دار ہوتے ہیں۔ یعنی وہ انفرادی کے ساتھ اجتماعی خصوصیات بھی رکھتے ہیں۔ قدیم اردو میں ہندی کے نرم الفاظ زیادہ تھے۔ بیچ میں فارسی کی پرشکوہ ترکیبیں آئیں جن میں روانی بھی تھی اور شوکت بھی۔ موجودہ دور کی پیچیدہ زندگی سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ہمیں تمام علوم سے اور کئی زبانوں سے الفاظ لینے پڑتے ہیں۔ ان میں سے کسی کو اچھا یا برا کہنا غلط ہے، یہ سمجھنا ہے کہ کون اپنے دور کی رُوح کو زیادہ جذب کر سکا ہے اور کون کم۔ اس لیے اچھا اسٹائل وہ نہیں ہے جس میں کسی شخص کے من کی موج زیادہ نمایاں ہو، بلکہ وہ جس میں اُس کے دور کی رُوح اور اُس رُوح کے امکانات کی زیادہ سمائی ہو سرسید کا اسٹائل اسی لیے اپنے ہم عصروں کے اسٹائل سے زیادہ ترقی یافتہ ہے اور موجودہ دور کا اسٹائل سرسید سے زیادہ ترقی یافتہ۔ شخصیت کی بلند آہنگی اچھے اسٹائل کی مدھم موسیقی کے لیے مضر ہے، یہ دوسری بات ہے کہ کچھ لوگ شور زیادہ پسند کرتے ہوں۔ ابوالکلام آزاد کا اسلوب اسی لیے نثر کا اچھا اسلوب نہیں ہے۔ فرد کی انا جب تک کائنات کی رُوح سے ہم آہنگ نہیں ہوتی، "میں" جب تک "ہم" نہیں بنتا اُس وقت تک بلند پایہ اسلوب یا اعلیٰ ادب وجود میں نہیں آتا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ الفاظ کا انتخاب اس طرح کیا جائے کہ ان کے زیادہ سے زیادہ امکانات واضح ہوں۔ مختلف الفاظ کی

کھنک ، ان کے لہجے کا فرق ، ان کی خوشبو ، ان کے متعلقات ، ان کے رشتوں کا علم اسی وقت ہوتا ہے جب لکھنے والا الفاظ کے سرمائے پر عبور رکھتا ہو۔ اور اس سرمائے پر عبور کے معنی اپنے دور کی تہذیبی فضا پر عبور کے ہیں۔ اسی لیے میں کے بجائے ہم کا مسئلہ اہم ہے۔

ادب میں بول چال کی بھی اہمیت ہے ، مگر تحریر کی زیادہ ہے۔ بول چال کی زبان بکھرے ہوئے پھولوں کی طرح ہے۔ تحریر ان پھولوں کو ایک ہار میں پروتی ہے یعنی اس زبان کو معیار ، ہمواری ، باقاعدگی ، موزونیت ، ضبط و نظم سکھاتی ہے۔ قصے کہانیوں میں بول چال سے کام لینا ناگزیر ہے اسی لیے وہاں محاوروں کا گزر زیادہ ہے۔ مگر سنجیدہ اور علمی نثر محاورے یا سوئے ہوئے استعاروں کے سہارے کم اور خیال کے چراغوں کے سہارے زیادہ جلتی ہے۔ اسٹائل کی جو بھی تعریف کی جائے اُس کے دامن میں سنجیدہ نثر کے تمام پہلوؤں کے لیے زیادہ سے زیادہ گنجائش ہونی چاہیے۔ اس کے معنی کتابی زبان کے نہیں کیوں کہ لفظ کتابی میں بول چال کی بے ساختگی سے دوری اور اصطلاحات کی خاصی بدپرہیزی کا پہلو آگیا ہے۔ مگر نثر کا اچھا اسٹائل بڑی حد تک اجتماعی ، معیاری اور اسی لیے ایک حد تک قطعی ہوتا ہے۔ ایک لفظ ہٹا دیا جائے تو مفہوم کس طرح بدل جاتا ہے۔ یہ بات اس نکتے سے سمجھ میں آسکتی ہے اور اس طرح بھی سمجھ آسکتی ہے کہ کیوں شاعری میں انفرادی اور نثر میں اجتماعی آہنگ زیادہ ضروری ہے۔

اردو والوں کے اعصاب پر پہلے شاعری اور پھر غزل سوار رہی۔ شاعری نے رمز و ایما کا اور غزل نے انتشارِ ذہنی کا خوگر بنا دیا۔ ادب نشہ

تھا یا نجات ، بصیرت کم تھا۔ نثر کا ارتقا بہت دیر میں ہوا اور شاعری کے برگد تلے اس کا نازک پودا کچھ سکڑا سمٹا رہا۔ جب ادب کی چمن بندی ہوئی اور سوکھی شاخیں کاٹی گئیں تو سورج کی دھوپ نے نثر کے پودے کو بھی توانائی عطا کی، مگر برگد کے عظیم سائے میں نثر کے چھوٹے سے پودے کو کون دیکھتا؟ اسی لیے اب تک ہمارے بیشتر پرانے پیمانے شاعری کے ہیں، نثر کے نہیں۔ اسٹائل کی بحث میں ہمیں شاعری کے اسلوب کو علیحدہ کر کے دیکھنا ہوگا اور شاعری کے اسٹائل میں بھی خیال کی توانائی اور تخیل کی صورت گری کو زیادہ اور محض شوخ رنگ ترکیبوں کو کم ملحوظ رکھنا ہوگا۔ حسنِ موزونیت اور اس کے مجموعی تاثر کا دوسرا نام ہے۔ مجموعی تاثر کے معنی یہ ہیں کہ کوئی جز علیحدہ سے اپنی توجہ منعطف نہ کرائے، بلکہ ایک دوسرے سے مل کر جنت نگاہ بن جائے۔ اگر کسی کی تحریر میں تراکیب، استعارے، انا کی بازیگری یا علمیت کی نمایش یا مقصدیت اپنی طرف متوجہ کرلیتی ہے تو یہ اسٹائل کی خامی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ مجموعی تاثر کے باوجود کہیں کہیں ان میں سے کوئی چیز بھی دخل پا جائے۔ ہارڈی فضا کی روح کو اسیر کر لیتا ہے گو بعض اوقات الفاظ کا انتخاب اچھا نہیں کر پاتا۔ بہت سے لکھنے والے صحیح نثر لکھتے ہیں مگر وہ کیفیت یا تاثر پیدا نہیں کر سکتے۔ یہ ماہرین ہیں صاحبِ طرز نہیں ہیں۔ جس طرح ہر کتاب خواں صاحبِ کتاب نہیں ہوتا اسی طرح ہر لکھنے والا صاحبِ طرز نہیں کہا جا سکتا۔ نہ ادب کے میدان میں ہر ساحر کو پیغمبر اور ہر پھیترے باز کو تیغ زن کہا جاتا ہے۔ میرے نزدیک تو اسٹائل وہ تلوار ہے جو:

کر جائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے

جس طرح اس بھرپور وار میں پھرتی اور چابک دستی ہوتی ہے، اسی طرح اچھے طرز یا اسٹائل میں ایک ایسی سریع النفوذ اور برق اثر کیفیت ہوتی ہے کہ جس میں طاقت، مہارت اور تیزی، مل کر قیامت بن جاتی ہیں۔ آپ چاہیں تو اسے خیال، الفاظ اور دونوں کے رشتے کا مناسب احساس کہہ لیں۔ مڈلٹن مرے نے اسی کو ادّعا کی کارگری (Effectiveness of assertion) کہا ہے۔ اسٹائل گویا کوہ ندا کی وہ آواز ہے جس کے سنتے ہی سوائے لبیک کہنے کے کوئی چارہ نہیں۔ یہاں عظمت حُسن ہے اور حُسن عظمت۔ یہ الفاظ کی فوج پر انسان کی فتح ہے اور اسی لیے لازوال اور غیر فانی ہے۔ ہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ خیال یا تصویر یا عقیدہ یا نظریہ کافی نہیں، اس کا ادبی اظہار ضروری ہے۔ جو لوگ یہ کہتے تھے کہ غالبؔ کے یہاں خیال ہے اور ذوقؔ کے یہاں زبان، وہ ادب میں خیال اور زبان کے مل کر ایک سنگیت پیدا کرنے کی خاصیت کو نظر انداز کرتے تھے۔ وہ غالبؔ اور ذوقؔ کے فرق کو سطحی طور پر واضح کرتے تھے اور ادبی اسلوب کے جامع مفہوم کو نظر انداز کرتے تھے۔

میرے نزدیک اسٹائل کی یہ تعریف کہ "وہ واضح خیال کا موزوں اور اسی لیے منفرد اظہار ہے"، بڑی حد تک جامع ہے۔ اس میں فطری اور مصنوعی زبان کی بحث بھی اُٹھائی جا سکتی ہے کیوں کہ تحریر کی زبان، جو ادب کی بنیاد ہے، بڑی حد تک مصنوعی ہوتی ہے۔ مصنوعی سے شرمانے کی ضرورت نہیں، کیوں کہ انسان کی تہذیبی کاوشوں کا سارا

سلسلہ سرتاسر مصنوعی ہے۔ لفظ مصنوعی میں شعوری پہلو کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ اس شعور کے ارتقا میں زندگی کے سارے پیچ وخم آجاتے ہیں۔ اسی لیے اچھا اسلوب بے ساختہ معلوم ہوتا ہے، مگر اس کے پیچھے صدیوں کے ذہن کا عطر اور ایک شخصیت کی بصیرت کی ساری روشنی اور گرمی ہوتی ہے۔ سادگی، پُرکاری یا سہل ممتنع کی اصطلاحیں اسی وجہ سے معنی خیز ہیں۔ مگر ہم لوگ بیشتر یک رخا ذہن رکھتے ہیں اسی لیے مجموعی تصور سے گھبراتے ہیں اور ہر چیز کو اس کی انتہائی شکل میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس لیے میں نے واضح خیال کے مناسب اور ایسے منفرد اظہار پر زور دیا، ورنہ دریا کو کوزے میں بند کرنے کی ہر کوشش، خواہ کتنی ہی قابلِ قدر ہو، مکمل نہیں کہی جاسکتی۔ یہ حقیقت تک ایک اور قدم ہوسکتی ہے، پوری حقیقت نہیں ہوسکتی۔

اگر نثر کے اسٹائل کی بحث میں ان بنیادی پہلوؤں کو واضح کردیا جائے تو قدرتی طور پر کچھ اچھے اسالیب کی مثالوں پر بھی غور کرنا پڑے گا اور اُن میں سے ہر ایک کی خوبی یا خامی بھی واضح کرنا پڑے گی۔ مثلاً سرسیّد، حالی اور عبدالحق کے اسلوب کی موزونیت کو صرف اس بنا پر نظرانداز نہیں کیا جاسکتا کہ وہ کچھ لوگوں کے نزدیک جمالیاتی نقطۂ نظر سے کچھ دو اور دو چار قسم کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ یعنی آپ اس پر وجد نہیں کرسکتے۔ ہاں اس سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ ادھر یہ اشارہ کیا جاچکا ہے کہ سرسید، حالی اور عبدالحق سے یہ مطالبہ کہ وہ آپ کو وجد میں لائیں غلط ہے۔ ان کے لیے موزوں اسلوب وہی ہے۔ آزاد کو مہدی افادی نے اردوئے معلیٰ کا ہیرو کہا ہے مگر یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ اُن کا اسلوب

افسانۂ یارانِ کہن کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ گویا نیرنگِ خیال اور آبِ حیات کے نگارخانے میں جو آزاد کا اسلوب ہے وہ موزوں معلوم ہوتا ہے، مگر دربارِ اکبری یا سخن دان فارس جیسی کتابوں میں صراطِ مستقیم سے ہٹا ہوا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا آزاد حالی سے بہتر نثر لکھتے ہیں؟ اس کا جواب ایمان داری سے دینے کی کوشش کی جائے تو بات خود بخود واضح ہو جائے گی۔ اسی وجہ سے ناول اور افسانے کے اسلوب، مضمون نگاری کے اسلوب، علمی زبان کے اسلوب میں فرق ضرور ہوگا، مگر ان اسالیب کو نثر کی بنیادی خصوصیات پوری کرنی ہوں گی۔ اسی وجہ سے ابوالکلام کے تذکرے کی زبان نثر کے اچھے اسلوب کی نشان دہی نہیں کرتی۔ ہاں قاضی عبدالغفار نے لیلیٰ کے خطوط میں جو طرز برتا ہے وہ وہاں موزوں ہے مگر کرشن چندر کے مقابلے میں عصمت اور منٹو افسانے کے اسلوبِ بیان سے زیادہ واقف ہیں۔ موزوں اظہار کی شرط پر اتفاق ہو جائے تو مناسب موقعوں پر ہلکے اور گہرے رنگوں کی جگہ بھی نکل آتی ہے اور تصویر میں رنگ بھی گڈمڈ نہیں ہوتے۔

فکشن کیا؟ کیوں؟ اور کیسے؟

ڈی۔ ایچ۔ لارنس کہتا ہے :

"میں زندہ انسان ہوں اور جب تک میرے بس میں ہے میرا ارادہ زندہ انسان رہنے کا ہے۔ اس لیے میں ایک ناولسٹ ہوں اور چونکہ میں ناولسٹ ہوں اس لیے میں اپنے آپ کو کسی سنت، کسی سائنٹسٹ، کسی فلسفی، کسی شاعر سے برتر سمجھتا ہوں، جو زندہ انسان کے مختلف حصّوں کے بڑے ماہر ہیں مگر پورے انسان تک نہیں پہنچتے۔

ناول زندگی کی ایک روشن کتاب ہے۔ کتابیں زندگی نہیں۔ یہ صرف ایتھر میں ارتعاشات ہیں، لیکن ناول ایک ایسا ارتعاش ہے جو پورے زندہ انسان کے اندر لرزش پیدا کر سکتا ہے۔ یہ ایک ایسی چیز ہے جو شاعری، فلسفے، سائنس یا کسی اور کتابی

ارتعاشس کے بس کی بات نہیں"۔

لارنس کے اس اقتباس سے سوفی صدی اتفاق ضروری نہیں۔ مگر اس میں ناول کی اہمیت کی طرف جو اشارہ ہے اور ناول کی وسعت، دائرۂ کار، بلندی، گہرائی اور عظمت کا جو احساس ہے اسے ضرور دھیان میں رکھنا چاہیے۔

فکشن کا لفظ ناول اور افسانہ دونوں کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اردو میں فکشن کے لیے افسانوی ادب کی اصطلاح بھی برتی گئی ہے مگر چونکہ افسانہ ہمارے یہاں مختصر افسانے کے لیے مخصوص ہو گیا ہے اس لیے افسانوی ادب کہا جائے تو پڑھنے والے کا دھیان مختصر افسانے کے سرمائے کی طرف جائے گا۔ ہم نہ صرف شارٹ اسٹوری کے لیے مختصر افسانے کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ بلکہ لانگ شارٹ اسٹوری کے لیے طویل افسانے کی اصطلاح بھی برتتے ہیں۔ اس لیے میرے نزدیک ناول اور افسانے دونوں کے سرمائے کے لیے فکشن اور فکشن کا ادب استعمال کرنے میں کوئی حرج نہیں ہے۔ انگریزی کی ایسی اصطلاحیں جن کے مترادف الفاظ ہمارے یہاں نہ ہوں اور جو ہمارے صوتی نظام کے مطابق ہوں، انھیں بجنسہٖ لے لینے میں تامل نہیں کرنا چاہیے۔

تمام نقادوں کا اس پر اتفاق ہے کہ ہمارے یہاں شاعری کا جو سرمایہ ہے اس کے مقابلے میں ناول کا سرمایہ بہت کم ہے۔ یہاں مقدار کا ہی سوال نہیں معیار کا بھی سوال ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ہمارے یہاں شاعری کے سرمائے کی روایت تقریباً پانچ سو سال سے ملتی ہے، ناول کی روایت سو سال سے زیادہ نہیں۔ ہاں ہمارے

یہاں ناول سے پہلے داستانوں کا ایک سرمایہ موجود ہے جس کی عظمت کا اعتراف ضروری ہے مگر جو ایک مختلف فن سے تعلق رکھتا ہے۔ ناول نوعمر ہے تو اس پر تنقید بھی نوعمر ہے۔ یہ بات افسوس کے قابل ہے مگر ماتم کے قابل نہیں۔ رینی ویلیک اور آسٹن وارن نے Theory of Literature میں لکھا ہے:

"ناول کے متعلق ادبی نظریہ اور تنقید کیفیت اور
کمیت دونوں کے لحاظ سے شاعری کے نظریے اور
تنقید سے کمتر ہیں۔"

ناول کا کوئی نقاد ارسطو، جانسن اور کولرج یا آرنلڈ اور ایلیٹ کے درجے کا نہیں ہے۔ مغرب میں بھی ناول کی صنف اور اس کی انفرادیت کا احساس زیادہ سے زیادہ دو سو سال کا ہوگا۔ ہمارے یہاں تو نذیر احمد کے تمثیلی قصّے ناول کے لیے فضا سازگار کرتے ہیں۔ سرشار کہتے ہیں کہ میاں آزاد کا ہر شہر و دیار میں جانا اور وہاں کی بُری رسموں پر جھلّانا ناول کا عمدہ پلاٹ ہے"۔ مگر وہ ناول کے ضبط و تنظیم کے فن سے واقف نہیں، ہاں کرداروں کا ایک نگار خانہ اور معاشرت کا ایک مرقع ضرور پیش کر دیتے ہیں۔ شرر ناول لکھنے کا عزم کرتے ہیں مگر رومان لکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اردو کا پہلا ناول امراؤ جان ادا ہے۔ پریم چند نے جو در اصل افسانہ نگار تھے کچھ اچھے ناول لکھے اور ناول کی روایت کو آگے بڑھایا اور اُسے وسعت بھی عطا کی، مگر وہ عظیم ناول نگار کہلانے کے مستحق نہیں ہیں۔ ان کے اچھے ناول 'میدانِ عمل' اور 'گؤدان' ہی ہیں۔ پریم چند کے بعد اس

فن میں خاصی ترقی ہوئی، اور چھوٹے بڑے ناولوں میں 'لندن کی ایک رات'، 'ٹیڑھی لکیر'، 'ایسی بلندی ایسی پستی'، 'آگ کا دریا'، 'آنگن'، 'اداس نسلیں'، 'علی پور کا ایلی'، 'ایک چادر میلی سی' اور 'خدا کی بستی' میرے نزدیک اردو کی قابلِ فخر ناولیں کہی جا سکتی ہیں۔ یہ فہرست مکمل نہیں ہے اور یہاں فہرست سازی میرا مقصد بھی نہیں۔ صرف یہ عرض کرنا ہے کہ اتنے تھوڑے سے سرمائے کے پیشِ نظر اگر ناول کے فن پر تنقید کم ہو اور وہ تنقید بھی تاریخی اہمیت زیادہ رکھتی ہو، تنقیدی کم تو بات سمجھ میں آتی ہے۔ اردو میں افسانہ ناول سے نوعمر ہے مگر اس نے بلاشبہ ان پچاس ساٹھ سال میں کافی ترقی کی ہے۔ مگر یہ بات بھی غور کرنے کی ہے کہ ہمارے یہاں افسانے کی اتنی ترقی کیوں ہوئی اور ناول کی کیوں نہیں ہوئی؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ ناول کی ترقی کے لیے جس نثر کی جس پختگی کی ضرورت ہے وہ بہت دیر میں وجود میں آئی اور غزل کے اثر سے چونکہ مجموعی طور پر ہمارا فنی شعور چھوٹے پیمانے پر تصویریں بنانے یا Miniature painting سے زیادہ مانوس ہے۔ اس لیے مختصر افسانے میں اس نے زیادہ آسودگی پائی۔ ناول نسبتاً بھاری پتھر تھا۔ اور اس کے مطالبات بھی زیادہ تھے اس لیے ان سے عہدہ برآ ہونا اتنا آسان نہ تھا۔ ناول کے لیے فضا اس وقت سازگار ہوتی ہے جب اوّل تو نثر کے تعمیری حسن کا پورا احساس ہو، دوسرے ہر قسم کی نثر کے اچھے نمونے سامنے آ چکیں، تیسرے شخصیت اور اس کی عکاسی بذاتِ خود ایک کارنامہ سمجھی جائے، چوتھے ایک ایسا متوسط طبقہ وجود میں آ چکا ہو جس میں خواندہ لوگوں کی خاصی تعداد ہو۔ جسے اپنی

اہمیت کا احساس ہو، جو اپنے اخلاق و عادات کو عزیز رکھتا ہو، جس کے پاس کچھ فرصت ہو، مگر جس کا نقطۂ نظر کاروباری ہو، جو اپنے سے نیچے طبقے کے بھدّے اور بھونڈے طریقۂ زندگی سے اور اپنے سے اوپر کے طبقے کے بظاہر ناکارہ پن سے اپنے کو ممتاز سمجھتا ہو۔ اس متوسط طبقے سے ناول کو سروکار ہوتا ہے۔ کبھی اس کی امید و بیم کی معروضی عکّاسی کرکے کبھی جین آسٹن کی طرح متوسط طبقے کے طرز زندگی کا تجزیہ کرکے، کبھی فلابیر کی طرح اس کے اخلاق پر ضرب لگا کے یا ایک متوسط طبقے کے پس منظر میں اس طرزِ زندگی کے متبادل طریقہ تعمیر کرکے جیسے ایمیلی برانتے اور کانریڈ کے یہاں ملتے ہیں، پانچویں جب چھپے ہوئے حروف کی اتنی عادت پڑھنے والوں کو ہوجائے کہ وہ تحریر کے آہنگ کو دیکھ سکیں اور اس سے لطف لے سکیں تحریر میں تقریر اور اس کی خطابت کا لطف تلاش نہ کریں۔ چھٹے جب نثر اتنی پختہ ہوجائے کہ وہ شاعری سے زیور نہ مانگے بلکہ اپنے حسن کی رعنائی پر نازاں ہوسکے اور علمی یا فلسفیانہ یا سیاسی یا تاریخی شعور کی آئینہ داری کرسکے۔ ناول میں انفرادی تجربے کی بنیادی اہمیت ہے۔ یہ تعمیم کو شبہ کی نظر سے دیکھتی ہے، یہ انفرادی جذبے کے خام مواد سے اپنا تانا بانا تیار کرتی ہے اور اس سے فکر کے لیے لباس مہیا کرتی ہے، محض خیالات ناول میں زیادہ اہم نہیں لیکن اگر ذہنی فضا ایسی ہے کہ انفرادی تجربہ حقیقت سے ہمکنار نظر آتا ہے تو ناول فلسفیانہ بھی ہوسکتی ہے۔

ناول کا موضوع انسانی رشتے ہیں۔ اس لیے اس میں حقیقت ایک مقررہ، پہلے سے طے شدہ عقاید کے مجموعے کی شکل میں نہیں بلکہ حقیقت

کے اس تجربے کی شکل میں ہوتی ہے جس کا ایک ارتقائی عمل ہے۔ اس لیے ناول پر کوئی نظریہ لادا جائے، تو ناول ناول نہیں رہتا جیسے ویلس کے یہاں۔ ویسے اس میں فن کے آداب کے مطابق ہر نظریے کی عکاسی کی گنجایش ہے۔ ناول، تہذیب کا عکاس، نقاد اور پاسبان ہے۔ کسی ملک کے رہنے والوں کے تخیل کی پرواز کا اندازہ وہاں کی شاعری سے ہوتا ہے مگر اس کی تہذیب کی روح اس کے ناولوں میں جلوہ گر ہوتی ہے، میں نے جرمن، روسی، فرانسیسی، انگریزی، امریکی تہذیبوں کی روح کو ان ملکوں کے ناولوں کی مدد سے بہتر سمجھا ہے، انھیں سے یہ اندازہ ہوا کہ ان ملکوں میں سماج کس طرح بدلا ہے، برادری اور خاندان کے تصور میں کیا انقلاب ہوا ہے۔ انفرادیت پر کیوں زور بڑھا ہے۔ طبقے کس طرح بدل رہے ہیں، اور شہروں کی کشش کیا رنگ لا رہی ہے۔ پھر ان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ فرد کے ذہن میں یا باطن میں کیا انقلاب ہوا ہے۔ عقاید کس طرح تلف ہوئے ہیں۔ ایک سیکولر اخلاقیات کس طرح جنم لے رہی ہے۔ شخصیت کس طرح ٹکڑے ٹکڑے ہو رہی ہے۔ اور پیشے یا سماج کا جبر اسے کس طرح خانوں میں بانٹ رہا ہے۔ انھیں سے یہ عقدہ بھی کھلا کہ نفسیات اور سوشیالوجی اور سائنسی طریقۂ کار نے تہذیب پر کس طرح اثر کیا ہے، ہیوم، برک، مارکس اور فرائڈ کے کیا اثرات پڑے ہیں۔ گویا ذہنی تاریخ ان ناولوں میں محفوظ ہوگئی ہے۔ ناول کو جب جدید ایپک کہا گیا تو ظاہر ہے کہ ایپک کے فن سے زیادہ اس کی وسعت اور اس کی عظمت کی طرف اشارہ ہے کیوں کہ ناول ایپک کی طرح مصنّف کی ہر

وقت موجودگی گوارا نہیں کرتا بلکہ ناول کے کرداروں کی اپنی زندگی اس قدر اہم ہوجاتی ہے کہ بالآخر فن کار کی اپنی شخصیت غائب ہوجاتی ہے۔ جیمس جوائس نے اس انتہا کو بڑی خوبی سے اس طرح بیان کیا ہے:۔

"فن کار کی شخصیت پہلے ایک پکار، ایک دھن، یا ایک موڈ (غنائیہ میں) اور پھر ایک سیال اور سبک تاب بیان (ایپک میں) اور بالآخر اتنی لطیف ہوجاتی ہے کہ ڈرامے میں بالکل غائب ہوجاتی ہے"۔

ناول کی اہمیت پر اب کچھ روشنی پڑی ہوگی اس لیے یہ نہایت مناسب معلوم ہوتا ہے کہ صنف ناول کے متعلق چند اصولی باتیں کہہ دی جائیں تاکہ ہمیں اپنے سرمائے کو پرکھنے میں آسانی ہو۔ اور ہم آم سے املی کے مزے کی توقع نہ کریں نہ احمد کی ٹوپی محمود کے سر رکھ دیں۔ اس سلسلے میں مارس شروڈر (Maurice Shroeder) نے ایک مضمون لکھا ہے۔ ناول کی عام طور پر تعریف یہ کی جاتی ہے کہ وہ نثر میں ایک افسانوی بیان ہے جو قابلِ لحاظ طوالت رکھتا ہے۔

A fictional narrative in prose of Substantial length

اس تعریف میں ناول کا جس طرح ارتقا ہوا ہے اس کا لحاظ نہیں رکھا گیا۔ ناول کی تعریف کے لیے ضروری ہے کہ ہم ادبی تاریخ کو ذہن میں رکھیں۔ خارجی روپ کا مطالعہ کریں اور ناولوں کے مواد کو بھی ملحوظ رکھیں۔ ناول ایک بیانیہ فارم ہے۔ اس میں ایک مثالی

عمل ہوتا ہے جس کی موضوعی اہمیت ہے اور جو اس کے ساتھ مخصوص ہے۔ ناول معصومیت کے عالم سے Typical تجربے کی منزل تک کے سفر کا بیان ہے۔ اس نادانی سے جو بڑے مزے کی چیز ہے یہ آدمی کو زندگی کے واقعی روپ کے عرفان تک لاتی ہے۔ ناول ظاہری حالت اور حقیقت میں امتیاز سے سروکار رکھتی ہے۔ ناول جس حقیقت تک ہمیں لے جاتی ہے اس سے اس کا تاریخی رشتہ ہے۔ یہ بورژوا زندگی، تجارت اور جدید شہروں کی زندگی ہے۔ ناول کو جس حقیقت نے جنم دیا وہ فالسٹاف میں سب سے پہلی جھلکی ' ناول کا ہیرو ازالۂ فریب کے ایک سلسلے سے گزرتا ہے وہ ایک طفلانہ امید سے ایک قانع عقل تک سفر کرتا ہے۔ موضوع کے لحاظ سے ناول رومان سے بالکل مختلف ہے۔ رومان کا ہیرو اپنے کو ہیرو ثابت کرتا ہے۔ ناول کے ہیرو کا اینٹی ہیرو ہونا زیادہ قرینِ قیاس ہے۔ ایسا ہیرو جو تمام صفات کا مجموعہ نہیں ہے۔ ناول کا عمل (ایکشن) رومان کے عمل سے ملتا جلتا ہے۔ ناول کے ہیرو کے سفر کو نارتھ روپ فرائی نے quest یا تلاش کا نام دیا ہے جو ایک محدود فضا سے ایک وسیع فضا کے لیے ہے۔ یہ تلاش زماں و مکاں دونوں میں ہو سکتی ہے اس جستجو کی منزل آئے یا نہ آئے مگر ناول کا ہیرو آخر میں یہ رمز پالیتا ہے کہ ہیرو ازم کے لیے کوئی مستقبل نہیں ہے اور وہ خود بھی ایک معمولی آدمی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ سارے ناولوں کا انجام المیہ اور سارے رومانوں کا طربیہ ہوتا ہے۔ ناول میں ہیرو اس لیے کامیاب ہوتا ہے کہ اس کی آنکھیں کھل گئی ہیں اور

اس نے اپنے غرور کو ترک کر دیا ہے۔ ناول میں یہ زوال اچھا ہے کیوں کہ اس طرح زندگی کے حقایق کا عرفان حاصل ہوتا ہے۔ ناول کا موضوع در اصل ایک ذہنی تعلیم کی تکمیل ہے۔ ناول کے ایک سرے پر رومان ہے اور دوسرے پر فلسفیانہ قصّے جیسے کاندید یا گلیور کا سفرنامہ، ناول رومان کے مقابلے میں فلسفیانہ قصّے سے قریب تر ہے مگر جب کہ فلسفیانہ قصّوں میں ازالۂ فریب افکار کے ذریعے سے ہوتا ہے۔ ناولوں میں منطق کے ذریعے۔ ناول اور فلسفیانہ قصّے دونوں رومان سے اس لیے گریزاں ہیں کہ رومان زندگی کو تخیل کے دھندلکے کی مدد سے دیکھتا ہے۔ یہاں شخصی ترجمانی ہوتی ہے اور یا تو اس میں جذبات کا رنگ ہوتا ہے یا اساطیر کی شاعری کی مدد سے اس میں ایک طلسماتی فضا پیدا کی جاتی ہے۔

ناول کا عمل ـــــ Demythicisation کا عمل ہے۔ ناول ازمنۂ وسطی کے رومانوں سے پیدا ہوا اور اپنے فارم کے لحاظ سے اور صنفی لحاظ سے یہ رومان کے خلاف ہے۔ رومانی حسیت کی اس میں گنجایش نہیں۔ ڈان کوئکزوٹ ین چکیوں کو دیو سمجھتا ہے۔ دیو کو پن چکی بھی بھی کہنے والے مل جائیں گے لیکن سانکو پینزا پوچھتا ہے کیسے دیو۔ (What Giants) اس بنیادی سوال میں ناول اور رومان کا فرق مضمر ہے۔ ناول ازالۂ فریب، شکستِ طلسم اور کنایہ یا ہجو ملیح سے کام لیتا ہے۔ جیسے جیسے ناول ترقی کرتا گیا اس میں یہ کنایہ بڑھتا گیا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ در اصل ناول ایک کنایاتی افسانوی فارم ہے۔ ناول اور رومان دونوں میں انسانی صورت

حال بیان کی جاتی ہے انکار یا خیالات سے بحث نہیں ہوتی۔ دونوں میں تجرباتی حقیقت سے بحث ہے نظریاتی سوالوں سے نہیں۔ ناول اور فلسفیانہ قصے دونوں میں رومانی حیثیت کو شبہ کی نظر سے دیکھا جاتا ہے جو چیز رومانوں کو دل کش بناتی ہے وہ ناول کے لیے زہر قاتل ہے۔ طلسمی اور عجیب وغریب کی ناول میں گنجائش نہیں۔ ناول اور فلسفیانہ قصے دونوں میں ایک معلّمانہ مقصد ہوتا ہے۔ دراصل ناول اتنا مقبول نہیں جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ رومان آج بھی زیادہ مقبول ہے کیوں کہ یہ آج بھی انسان کے رباب کے بہت سے تاروں کو چھیڑتا ہے۔ رومان دراصل ایک فراری آرٹ ہے۔ ناول انسان کو حقیقت تک واپس لے جانے میں رومان کی بنیاد سے انکار کرتا ہے۔ ناولسٹ اپنی افسانوی دنیا کا خدا ہے جو اوپر سے اپنے کرداروں کو دیکھتا ہے اور ان کی حرکات کی نگرانی کرتا رہتا ہے۔ ناول کا ہیرو ایک اور آدم ہے جو بچپن کی جنت سے نکل آیا ہے بچپن کی یہ جنت رومان کی اقلیم ہے۔

نارتھ روپ فرائی نے ہیرو کے لحاظ سے جو درجہ بندی کی ہے وہ ہمارے لیے معنی خیز ہے۔ سب سے اوپر ایسے ہیرو ہیں جو انسان نہیں دیوتا ہیں۔ اس کے نیچے ایسے ہیرو ہیں جو انسان ہیں مگر ہم جیسوں سے زیادہ طاقت ور، عقلمند اور چالاک' اس کے نیچے ہمارے ہی طرح کے انسان اور آخر میں وہ ہیرو ہیں جنھیں ہیرو کہنا ہی مشکل ہے جو عام لوگوں سے کم عقل اور کم صلاحیت کے مالک ہیں۔ ریلفرے فالسٹاف اور خوجی اسی ذیل میں آتے ہیں کوئی رومان تسلی بخش

نہیں ہوسکتا، اگر اس کے ہیرو ہم جیسے ہوں اور اسی منطق سے کسی ناول میں رومانی یا ایک صفات کا ہیرو کھپ نہیں سکتا۔ فرائی یہ تسلیم کرتا ہے کہ مکمل ناول میں رومان کے عناصر بھی ہوتے ہیں جس طرح رومان میں ناول کے عناصر مل سکتے ہیں مگر ناول کی اپنی حقیقت نگاری سب سے بنیادی چیز ہے، اس کے علاوہ وہ دو اور اہم عناصر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ایک اعتراف جس کی وجہ سے خود نوشت کے نقوش ناول میں در آتے ہیں دوسرے anatomy جس کے ذریعے سے فلسفیانہ اظہارِ خیال کی گنجایش نکل آتی ہے۔ فرائی کے نزدیک یولیسس اس لیے مکمل ایپک ہے کہ اس میں یہ چاروں عناصر بڑی خوبی سے جمع ہو گئے ہیں۔

ہمارے یہاں موضوع کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اگر کسی سیاسی، سماجی فلسفیانہ یا اخلاقی موضوع پر ناول لکھا گیا تو موضوع کی وجہ سے ہی اسے سراہا جاتا ہے یہ کوئی نہیں دیکھتا کہ ناول سیاسی یا سماجی دستاویز بن گیا، یا فلسفیانہ رسالہ یا اخلاقی وعظ، ناول نہ رہا۔ حد سے بڑھا ہوا سائنسی ایجادات سے شغف یا مستقبل سے دلچسپی بھی ناول نگار کے لیے خطرہ ہو سکتے ہیں۔ ویلیس، ہنری جیمس کے اعلیٰ درجوں کے ناولوں سے بہت خفا تھا حالانکہ اس کے اپنے ناول چونکہ انسانی رشتوں سے زیادہ اس کے مخصوص نظریۂ حیات کی ترجمانی کرتے ہیں اس لیے اس کے الفاظ میں اسے صحافت میں عافیت ملی۔ اسی طرح صرف ہیئت کے تجربے، فلمی ٹیکنیک یا فلیش بیک یا اخباروں کی سرخیوں پر مشتمل صفحات بھی ناول

کو قابلِ قدر نہیں بناتے۔ مجھے صرف ایک تجربہ اس سلسلے میں قابلِ ذکر معلوم ہوتا ہے۔ سال بیلو کے ناول ہرزاگ کا ہیرو، ہر مسئلے پر خط لکھتا ہے جو بھیجے نہیں جاتے یہ خود کلامی کی ایک صورت ہے یا اس طرح ناول نگار اپنے ہیرو کے ذریعے سے الجھنوں کو سلجھانے کی ایک کوشش کرتا ہے جو ناکام ہے کیوں کہ خط صرف لکھے جاتے ہیں۔ کہنا یہ ہے کہ ناول ہی بنیادی اہمیت کا فن ہے۔ اس بات کو مارک شورر (Mark shorer) نے اپنے ایک مضمون 'تیکنیک ایک دریافت (Technique as discovery) میں بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کیٹس کے فارمولے حسن اور صداقت کو اس طرح بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ مواد یا مواد کا نام لینا کافی نہیں۔ مواد کی بات تجربے کو واضح کرنے کے لیے ہے ہمیں حاصل شدہ مواد Achieved Content کی بات کرنی چاہیے۔ شدہ مواد ہی فارم ہے جو فن پارے کی خصوصیت ہے مواد اور تجربے اور حاصل شدہ مواد اور آرٹ میں جو فرق ہے اسی کو تیکنیک کہتے ہیں۔ تیکنیک کے دو پہلو ہیں۔ ایک تجربے کی نوعیت بیان کرنے میں الفاظ کا انتخاب اور استعمال، یعنی زبان کا تخلیقی استعمال اور چونکہ یہاں نثر کا سوال ہے اس لیے اس تخلیقی استعمال کے ساتھ نثر کے تعمیری اظہار کے ساتھ پورا انصاف، دوسرے نقطۂ نظر کی موجودگی جو نہ صرف ایک ڈرامائی حد بندی کرتی ہے بلکہ ایک طرح موضوع کو بھی متعین کرتی ہے۔ گویا ناول میں مواد اور ہیئت علیحدہ نہیں ہوتے۔ بلکہ دونوں ایک دوسرے میں حل ہو جاتے ہیں۔ یہ وہی من توشدم تو

من شدی والی بات ہے۔ ہاں اسی حل کو تیکنیک کہتے ہیں۔

جب تک زندگی کو طبقاتی علوم کے دیے ہوئے قوانین کی مدد سے سمجھا جاتا رہا۔ ہر چیز میں باقاعدگی، تناسب، تنظیم، پلاٹ کی چستی پر زور دیا گیا۔ جب یہ اندازہ ہوا کہ کائنات ایک ریاضی کا فارمولا نہیں ہے بلکہ وہ ایسی سڑک ہے جس پر کچھ بلب روشن ہیں۔ بلبوں کے نیچے اور کچھ دور تک روشنی ہے اور بیچ میں اندھیرا۔ اس لیے اب پلاٹ پر اتنا زور نہیں جتنا پہلے تھا۔ فاسٹر نے کہا تھا کہ پلاٹ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔ لیکن اب پلاٹ اور کردار نگاری دونوں کے متعلق ہمارا تصور بدل گیا ہے نفسیات کے علم اور لاشعور اور تحت شعور کے مطالعے نے کردار کے باطن کو روشن کر دیا ہے۔ کچھ عرصے پہلے تک ہم آئس برگ کا اندازہ سمندر کی سطح سے اوپر برف دیکھ کر لگاتے تھے۔ اب اندازہ ہو گیا ہے کہ اس کا تین چوتھائی حصّہ سمندر کے نیچے ہے۔ یہی حال انسانی فطرت کا ہے جو صرف خارجی حالات کی مدد سے سمجھ میں نہیں آسکتی۔ اس کے لیے انسان کی پوری تاریخ اور ذہن کی ساری بھول بھلیاں میں جھانکنا پڑتا ہے۔ شعور کی رو کے علم نے ناول کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا۔ جیمس جوائس کے یولیسس کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں ڈبلن کا ماحول بھی ہے شعور کی رو بھی۔ یورپ کے ذہنی سرمائے سے استفادہ بھی اور ان سب چیزوں کو اساطیر کی مدد سے گہری خصوصیت عطا کرتے اور آج کے انسان کو ابدی مسائل کی جستجو میں سرگرم دکھانے کی ایک کامیاب کوشش بھی۔ ناول کا بڑا سرمایہ حقیقت نگاری (Realism) کے

ذیل میں آتا ہے مگر اس کے ارتقا میں علامتی اظہار کی بھی اہمیت مسلّم ہے۔ علامتی ناول، حقیقت پسند ناول کے بعد وجود میں آیا۔ مگر اس کا رشتہ فطرت کے ایک ناقابلِ انکار قانون کی بنا پر رومان سے مل جاتا ہے۔ یہ رشتہ جدید ادب کے دوسرے شعبوں میں بھی واضح ہے جہاں تخیّل کی اہمیت ہے۔ جدید ناول میں جوائس، پروست، فاکنر، مان، کافکا کا نرپڈی کی جو اہمیت ہے اس سے کون کافر انکار کرسکتا ہے۔ ان کے فن میں علامت اور اشارے کی جو مرکزیت ہے وہ ظاہر ہے علامت کسی غیر مرئی شے کی نشانی ہے۔ علامت سازی انسان کی فطرت ہے۔ یہ اس دور کا ہی عجوبہ نہیں ہے۔ وہایٹ ہیڈ علامت پرستی یا اشاریت کو Perception کا طریقہ سمجھتا ہے جس کی وجہ سے غلطی بھی ہوسکتی ہے۔ کیسی رر (Cassirer) کہتا ہے کہ آدمی ایک علامتی جانور ہے جس کی زبانیں، اساطیر، مذاہب، سائنس اور آرٹ سب علامتی فارم ہیں جن کے ذریعے سے وہ اپنی اصلیت کو پروجیکٹ کرتا ہے اور اسے سمجھتا ہے۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ ان شکلوں کے علاوہ جو اصلیت ہے وہ بد فاضل ہے۔ ایک بنیادی مفہوم میں علامت پسندی ہر دور کی خصوصیت رہی ہے۔ ہاں اس دور میں علامت کا استعمال شعوری اور بالارادہ ہوگیا ہے اس لیے علامتی ناول اور افسانے کو یہ کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ یہ ترشے ترشائے واضح، متناسب، صاف ستھرے، روز روشن کی طرح عیاں فن کو دھندلا، طلسمی، خواب آلود اور ہر شے کو کچھ اور بنا دیتی ہے۔ ہاں اس کے باوجود ناول کی اصلی اور بڑی روایت یعنی حقیقت پسندی ختم نہ ہوگی۔ بلکہ

علامت پسندی کے دوش بدوش جاری رہے گی۔ اسے اس قسم کی لامعنویت کو بھی اپنانا ہوگا جو Theatre of the Absurd میں ملتی ہے اور جس کی وجہ سے "گودو کے انتظار میں" کچھ حقیر انسان ایک فنی عظمت اور معنویت پیدا کر لیتے ہیں۔

ناول چونکہ ہمارے یہاں مغرب سے آیا ہے۔ اس لیے ناول کے ارتقا کی کہانی ہمارے یہاں بھی اسی طرح دہرائی جا رہی ہے، اور دہرائی جاتی رہے گی۔ ناول کے عالمی مزاج اور کردار کو بیرونی شے کہہ کر رد نہیں کیا جا سکتا۔ جس طرح یہ کہہ کر کہ ہماری آبادی کا بڑا حصہ دیہات میں رہتا ہے شہروں کی طرف میلان سے آنکھیں بند نہیں کی جا سکتیں، ابھی حال میں ۱۹۷۱ء کی مردم شماری کے جو اعداد و شمار شایع ہوئے ہیں ان سے نہ صرف شہروں کی طرف تیزی سے بڑھنے کی رفتار کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ مغرب کے صنعتی ملکوں کی طرح بڑے شہروں کے اور بڑے ہونے کا میلان بھی ہے۔ اس لیے اردو کا ناول موجودہ دور کی پُرپیچ ہنگامہ خیز، اپنے سے بیزار اور دنیا سے نالاں، شہری زندگی سے اور اس کی نت نئی تعبیروں اور تفسیروں سے کس طرح دامن بچا سکتی ہے۔ آزادی کے بعد ہمارے یہاں ناول پر توجہ زیادہ ہوئی ہے مگر ابھی قرار واقعی توجہ نہیں ہوئی۔ کچھ تو اس کی وجہ یہ ہے کہ جس طرح ایجاز و اختصار کی عادت غزل میں زیادہ ظاہر ہوئی اور نظم کی تعمیر کی طرف اتنی توجہ بعد میں ہوئی، اسی طرح نثر میں مختصر افسانے نے اپنی طرف زیادہ توجہ مبذول کر لی اور چاند تاروں کی روشنی کے بجائے شہاب ثاقب کی چمک زیادہ پُرکشش

نظر آئی۔ دوسرے ہمارے یہاں متوسط طبقہ دیر میں اُبھرا اور اسی لیے بنگالی اور مراٹھی اور دوسری زبانوں میں ناول کا سرمایہ شاید زیادہ وقیع ہے۔ تیسرے حقیقت پسندی جو کسی سیاسی یا مذہبی شکنجے کی پابند نہیں، ہمارے یہاں عام نہیں ہوسکی۔ ہماری تنقید میں بھی نظر سے زیادہ نظریے پر زور رہا۔ اور بجائے بار بار دیکھنے کے ایک نظر دیکھنے کو کافی سمجھا گیا۔ ایک لمحے کی مصوری، ایک کیفیت کی عکاسی، ایک کردار کی مرقع کشی، بہرحال لمحوں کی برات کیفیات کے زیر و بم اور کرداروں کے نگار خانے سے آسان ہے۔ میں یہ تو تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوں کہ افسانہ اعلیٰ ادب نہیں ہے۔ موپاساں، چیخوف ہنری، مینسفلڈ اور خود ہمارے یہاں پریم چند، منٹو، بیدی، عصمت، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر اور اس دور کے بہت سے افسانہ نگاروں کے قابلِ قدر کارناموں سے کیسے انکار ممکن ہے۔ لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ جس طرح غزل کی روایت کو تسلیم کرتے ہوئے اور غزل کے ہر دور میں بدلتے ہوئے رنگ کو مانتے ہوئے، میرے نزدیک اردو شاعری کا مستقبل غزل سے نہیں نظم سے وابستہ ہے۔ اسی طرح افسانے کی گہرائی اور تاثیر اور اس کی نشتریت کو تسلیم کرتے ہوئے اردو فکشن کا مستقبل اس کے ناول سے جانچا جائے گا۔ اس کے ساتھ یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ آج ہمارا افسانہ جس منزل میں ہے ہماری ناول وہاں تک نہیں پہنچی۔ ہماری ناول ابھی حقیقت پسندی کی معراج کو نہیں پاسکی۔ اور افسانے میں علامتی اور تجریدی اظہار کو کامیابی سے برتا جانے لگا ہے۔ افسانوں کی ترقی اور مقبولیت میں رسالوں کا

بڑا ہاتھ ہے۔ ناول کو یہ سہولت میسر نہیں اور بالاقساط ناول اب اٹھارویں اور انیسویں صدی کی طرح پڑھنے والوں میں مقبول نہیں ہوتے۔ ناول کی کمی کا ایک سبب خالص اقتصادی بھی ہے۔ ناول لکھنے کے لیے فن کار کو پورا وقت چاہیے۔ افسانہ اس سے اتنا مطالبہ نہیں کرتا۔ اگر ہمارے بعض افسانہ نگاروں کو اپنے فن کی طرف توجہ کرنے کے لیے کچھ معاشی آسودگی نصیب ہوتی اور وہ اپنے فن پر زیادہ توجہ صرف کرتے تو انھیں افسانہ نگاروں میں سے کچھ لوگ اچھے ناول بھی لکھتے۔ اردو میں سستے ادب کی مانگ کافی ہے' اچھے صحت مند اور سنجیدہ ادب کو پڑھنے والوں کا حلقہ بہت مختصر ہے۔ حلقہ مختصر تو ہر زبان میں ہوتا ہے مگر ہمارے یہاں جتنا مختصر ہے اتنا شاید کہیں نہیں ہوگا۔ پھر اس مختصر حلقے کو ہمارے نقادوں نے اور محدود کر دیا ہے جو طرفداری کے زیادہ مرتکب ہوتے ہیں سخن فہمی کے پھیر میں نہیں پڑتے۔ ہماری تنقید میں نظریے کی آمریت بہت زیادہ ہے۔ مارکس کے ماننے والے فرائڈ کو مشکل سے ماننے پر تیار ہوتے ہیں۔ وہ تو وجودیت کے روزافزوں اثر کو بھی تسلیم نہیں کرتے۔ زندگی کی فن میں بھی حقایق سے آنکھیں چرانا خطرناک ہے۔ مثال کے طور پر بیدی کی عظمت کا اعتراف ہوا ہے مگر کما حقہ اعتراف نہیں ہوا اور منٹو جس پائے کا فن کار ہے اس کی طرف اس کے بعض موضوعات سے شغف کی وجہ سے بیشتر نقادوں کا دھیان ہی نہیں گیا۔ 'آگ کا دریا' پر پاکستان میں لے دے ہوئی تھی۔ سیتا ہرن کے مسودے کو ہندوستان کے ایک ناشر چھاپنے پر آمادہ نہیں ہوئے۔ ہمارے یہاں گو تقریر و تحریر کی آزادی ہے مگر فن کار

کو ابھی تک اپنی روح کو پکار سنانے کی وہ آزادی نہیں جو ہونی چاہیے۔ فن کار جب ہر ایک کو سر خم کرتے ہوئے دیکھتا ہے تو اپنی کلاہ کج کر لیتا ہے۔ اقرار کے شور میں اُسے انکار کا سُر بلند کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جب کوئی عمارت فرسودہ ہوجاتی ہے تو وہ نئی تعمیر کے لیے اسے گرا دیتا ہے۔ تخریب کے ہنگامے میں وہ تعمیر پر اصرار کرتا ہے وہ پاسترناک کی طرح انقلاب کے جلوس کا شکوہ بھی دکھاتا ہے اور اس میں کچلی ہوئی روح کے زخم بھی۔ وہ کافکا بھی ہے اور کامیو بھی۔ بریخت بھی ہے اور بیکٹ بھی۔

آندرے ژید کا ایک کردار کہتا ہے:۔

I should like a novel which should be at the sametime as true and as far from reality as particular and at the same time as general, as human and fictitious as Athalie or Tortuffe or Cini:

"And — the subject of this novel?

"It hasnt got one," answered Edouard brusquely.

and Perhaps that's the most astonishing thnig about it. my novel hasn't got a subject. yes I know it, sounds stupid, let's say if you prefer it, it hasn't

got one subject ———— "a slice of life' the naturalist school said "the great defect of that school is that it always cuts its slice in the same direction in time lengthwise, why not in breadth? or in depth? As far me I should like not to cut at all. Please understand I should like to put every thing into my novel. I don't want any cut of these scissors to cut its substance at one point rather than at another, for more than a year now that I have been working at it nothing happens to me that I don't put into it - everytlnig I see, everytling I know, everything that other people's lives and my one teach me "

سوال یہ ہے کہ کیا اردو فکشن اس بلندی پر پہنچ گیا ہے؟

maablib.org

ادب میں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ

ادب بنیادی طور پر انسانی جذبات و احساسات کے اظہار سے عبارت ہے۔ یہ اظہار تخلیقی تحریک اور میلان کا نتیجہ ہے جس سے عام لوگ کم ہی بہرہ ور ہوتے ہیں۔ عام لوگ احساس رکھتے ہیں مگر اس کا اظہار نہیں کر سکتے۔ انھیں زبان و بیان پر وہ قدرت حاصل نہیں ہوتی جو اپنے احساس کو فنی اظہار کا جامہ عطا کرنے کے لیے ضروری ہے۔ ادیب کو اس کے برخلاف اپنے احساسات کے اظہار پر پوری قدرت حاصل ہوتی ہے۔ اور اس کے اندر یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے خیالات کو قابلِ فہم بنا سکے۔ ادیب اپنے تجربات کے اظہار کے دوران اس پہلو کو خاص اہمیت دیتا ہے اور اس طرح سے گویا اس کے فن کارانہ عمل کی تکمیل ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بعض فن کار تخلیقی ادب کے اس پہلو کو کوئی اہمیت نہیں دیتے اور اپنی محدود حسیاتی تسکین اور آسودگی ہی کو اپنی تخلیقی کاوشوں کا مقصود اور مدعا سمجھتے ہیں جیسا کہ ایک رومانی شاعر نے ایک موقع پر کہا تھا:

"There is joy in singing when
None hear besides the singer"

ہمارا آئے دن کا مشاہدہ ہے کہ بعض لوگ غسل خانے میں نہاتے وقت آپ سے آپ گنگنانے لگتے ہیں لیکن ظاہر ہے کہ یہ ایک وقتی مسرت کے اظہار کی کیفیت ہے جس کا تخلیقی فن کے شعوری عمل سے کوئی تعلق نہیں۔ ادیب جو کچھ لکھتا ہے وہ محض اُس کی ذاتی اور بے معنی لذّت اندوزی کے لیے نہیں ہوتا' بلکہ اس کا مقصد واضح طور پر اپنے جذبات و احساسات کو دوسروں تک منتقل کرنا ہے اس لیے ہر اظہار ایک معنی میں ابلاغ ضرور ہوتا ہے لیکن کسی اظہار کا مکمل ابلاغ بننا اُسی وقت ممکن ہے جب فن کار اور قاری کے درمیان ذہنی ہم آہنگی موجود ہو۔ ادب میں اظہار و ابلاغ کے اس عمل کو سمجھنے کے لیے ہمیں ریڈیو کی مثال کو سامنے رکھنا چاہیے جس میں تین چیزیں ہوتی ہیں۔ ٹرانسمیٹر، میڈیم اور ریسیور۔ اور یہ تینوں چیزیں مل کر ہم تک آواز پہنچانے کا سبب بنتی ہیں۔ اگر ان میں سے کوئی چیز بھی ناقص ہو اور اپنا فرض ادا کرنا چھوڑ دے تو ظاہر ہے آواز کا کامیابی سے منتقل ہونا محال ہوگا۔ یہی حال ادب کا ہے۔ یہاں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ دوہرا یعنی فن کار اور قاری دونوں کا مسئلہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ ادب میں ابلاغ کی دشواری محض فن کار کے اندازِ فکر یا طریق اظہار کے ہی نقص کی وجہ سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ اکثر یہ دشواری اس لیے بھی پیدا ہوتی ہے کہ خود قاری کا ذہن فن کار کے ذہن کا ساتھ نہیں دے پاتا خصوصاً وہ فن کار

جو انفرادی ذہن اور طرز کے حامل ہوتے ہیں ان کی باتیں مشکل سے سمجھی جاتی ہیں۔ ہر دور میں ایسے شعرا اور ادبا موجود رہے ہیں جو عصری تقاضوں کے تحت نئے افکار، نئے میلانات اور نئے معیاروں کو روشناس کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں ظاہر ہے کہ وہ لوگ جو دیکھے بھالے حسن کے خوگر اور مانوس سانچوں کے عادی ہوتے ہیں وہ آسانی سے اُن سے ذہنی ہم آہنگی پیدا نہیں کر پاتے اور اسی لیے ان کی باتوں کو مہمل اور بے معنیٰ بھی قرار دیتے ہیں۔ غالبؔ کے ساتھ بھی یہ معاملہ پیش آیا تھا اُن کے عہد میں بھی اُن کی زبان اور اندازِ بیان پر اعتراض کیے گئے۔ غالبؔ نے خود بھی محسوس کیا تھا کہ لوگ ان کی بات کو سمجھتے نہیں تھے۔ اسی لیے انھیں کہنا پڑا ؎

نہ ستایش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

لیکن اس معاملے میں بجائے کسی اعتذار کا رویہ اختیار کرنے کے انھوں نے اپنے انداز بیان کی اس طرح داد بھی چاہی ؎

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنا محال ہے

غالبؔ نے اس سلسلے میں ایک جگہ ایک بہت ہی معنی خیز اشارہ کیا ہے جس سے نہ صرف ان اعتراضات کی حقیقت سمجھ میں آتی ہے بلکہ خود زیرِ بحث مسئلے کے کچھ اہم گوشے بھی سامنے آتے ہیں۔ یہ شعر غور

طلب ہے ؎

ہوں گرمیٔ نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشن نا آفریدہ ہوں

غالبؔ اُن شعرا میں تھے جو رسم و رہِ عام کے پابند نہیں ہوتے بلکہ ایک جداگانہ اندازِ نظر کے حامل اور ایک خاص طرز کے علمبردار ہوتے ہیں۔ وہ اپنی شاعری کے ذریعے فکر و فن کی کچھ نئی جہتوں اور نئی سمتوں سے آشنا کرانا چاہتے تھے۔ انھوں نے محسوس کیا کہ ان کے دور میں جو شعری اسالیب مروّج تھے وہ ان کے ممکناتِ فن کو پوری طرح بروئے کار لانے میں ممد نہیں ہو سکتے تھے۔ اُن کے عہد تک جو زبان رائج تھی وہ کثرتِ استعمال کی وجہ سے اپنا رس کھو چکی تھی۔ اُس پر اتنا رندا چلایا گیا تھا اور پالش چڑھائی گئی تھی کہ اُس کی فطری سادگی، حقیقی رعنائی اور واقعی رنگ روپ پر بہت کچھ پردا پڑ چکا تھا اس لیے مجبوراً انھیں بیدلؔ اور دوسرے فارسی شعرا سے استفادہ کر کے اپنی ایک نئی زبان بنا لینی پڑی۔ ممکن ہے اُس وقت لوگوں نے اس کی افادیت اور امکانات کو نہ سمجھا اور اُن کے طرز کو مہمل اور بے معنی قرار دے دیا لیکن بعد میں اُس کے واضح اثرات مرتب ہوئے۔ لوگوں نے غالبؔ کے چراغ سے چراغ جلائے اور آج اردو کے بہت سے نمایندہ شعرا پر اُن کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔ غالبؔ کے کلام پر اُن کے دور میں جو اعتراضات کیے گئے وہ حقیقت میں صحیح نہیں تھے۔ بلکہ کچھ معترضین کی کوتاہ فہمی اور سخن ناشناسی کا نتیجہ تھے۔ اس قسم کے اعتراضات ہر اُس شاعر پر کیے جاتے ہیں جو اپنے زمانے

سے آگے دیکھتا ہے اور عندلیب گلشن ناآفریدہ ہوتا ہے۔ غالب کی مثال سے یہ حقیقت واضح ہو جائے گی کہ جب شاعر کی آنکھیں کھلی ہوتی ہیں تو زمانے کی آنکھیں عام طور پر بند ہوتی ہیں اور جب زمانے کی آنکھیں کھلتی ہیں تو شاعر کی آنکھیں بند ہو چکی ہوتی ہیں۔ بات یہ ہے کہ شاعر یا ادیب عام لوگوں سے زیادہ مرتب ذہن رکھتا ہے۔ اس کے احساسات محدود نہیں ہوتے نہ وہ رسمی ردِعمل رکھتا ہے بلکہ وہ زندگی کے حقایق اور اسرار و رموز سے جس طرح آگاہ ہوتا ہے اس طرح ایک عام آدمی نہیں ہوتا۔ اُس کی نظر زیادہ گہری، زیادہ محیط، زیادہ جامع، زیادہ وسیع اور زیادہ حقیقت بیں ہوتی ہے۔ وہ اپنے اعلیٰ افکار، گہرے جذبوں اور قیمتی اور معنی خیز تجربوں کے ذریعے ہمیں زندگی کی صداقتوں کا بھرپور شعور عطا کرتا ہے اور اس طرح ہماری فکر کو کچھ روشنی اور ذہن کو مرتب بناتا ہے۔ ادب سے ہم کو جو مسرت حاصل ہوتی ہے وہ ہمیں ایک بصیرت تک پہنچانے کا سبب بنتی ہے۔ رابرٹ فراسٹ کہتا ہے:—

"Poetry begins in delight and Ends in wisdom"

یہاں مسرت کا وہ سطحی اور محدود مفہوم نہیں جس کا رشتہ ذاتی پسند و ناپسند سے جوڑ دیا جاتا ہے۔ ادب میں معیار خالصتاً سخن فہمی ہے اور اسی کے تحت چیزوں کے حُسن و قبح کی پرکھ ہوتی ہے اور پسندیدگی و ناپسندیدگی کا اظہار کیا جاتا ہے۔ جو لوگ ادب کے مطالعے میں ادب کے اس تصور اور معیار کو سامنے نہیں رکھتے اور اس میں سستا نشہ یا چٹخارا ڈھونڈھتے ہیں وہ ادبی تصورات کی صحیح لذت سے آشنا نہیں ہو سکتے

اور نہ ادیب کے ذہن و فکر کی رسائی اور اُس کے تجربات کی معنی آفرینی کی واقعتہً داد دے سکتے ہیں۔

ادب میں جو بعض اوقات ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے اُس کا سبب یہی ہے کہ ادب کے مطالعے میں صحیح معیار کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا۔ اور اس سے بالکل غلط مطالبے کیے جاتے ہیں، ایسے مطالبے جو ادب کے مزاج، اس کے منصب و مقصد اور اس کی کارفرمائیوں سے بے خبری کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ کچھ لوگ ادب کو محض نشہ، نجات یا چٹخارا سمجھتے ہیں کچھ اس میں سیاسی مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں اور کچھ اُسے محض فارمولا تصور کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ادب میں اخلاقی، سماجی اور سیاسی سبھی طرح کے پہلو ہو سکتے ہیں لیکن اس کا جمالیاتی پہلو ان تمام پہلوؤں پر مقدم ہوتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ادب کے اس جمالیاتی پہلو کو بڑی اہمیت دیتا ہے اور یہ تسلیم کرتا ہے کہ ادب کی عظمت کو اگرچہ صرف ادبی معیاروں سے نہیں جانچا جا سکتا لیکن ادب کے عدم اور وجود کو صرف ادبی معیاروں ہی سے پرکھا جا سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جو لوگ ادب کے جمالیاتی مزاج اور تقاضوں کو نظر انداز کر کے اُس میں ایک خاص قسم کا نظریہ یا نشہ ڈھونڈتے اور اُس سے حربے کا کام لینا چاہتے ہیں وہ ادب کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ ادب انقلاب نہیں لاتا بلکہ انقلاب کے لیے ذہن کو صرف بیدار کرتا ہے۔ ادب تلوار، بندوق یا گولی نہیں ہے۔ ہاں وہ ان چیزوں کا اثر ضرور رکھتا ہے۔ ادب سے صحیح طور پر لطف اندوز ہونے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنے ذاتی تعصبات کو خیرباد کہہ کے ادب کے اپنے مفہوم و معنی کو سمجھنے کی کوشش کریں، ادب جس

طرح ویرانے کو گلزار اور گلزار کو ویرانہ بناتا ہے اس سے آگاہ ہوں اور ادب سے اتنا ہی مطالبہ کریں جتنا یہ دے سکتا ہے۔ جب تک ادب کے مطالعے میں اس اندازِ نظر کو نہیں اپنایا جاتا اور ادبی معیار کا احترام اور پابندی نہیں کی جاتی ادب سے ہمیں سچا شعور اور بصیرت حاصل نہیں ہو سکتی اور نہ ادبی اظہار کے ابلاغ بننے کے امکانات روشن ہو سکتے ہیں۔

ادب میں بعض اوقات ابلاغ کی دشواری اس لیے بھی پیدا ہوتی ہے کہ بعض ادیب اپنے فن کارانہ عمل میں ادب کے منصب و مقصد کا خیال نہیں رکھتے اور اظہارِ فن کے وسیلوں پر انھیں پوری دسترس حاصل نہیں ہوتی۔ اُن کے یہاں خیالات میں جو گنجلک اور اندازِ بیان میں جو ابہام ہوتا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ وہ اپنی فن کارانہ صلاحیت کو جِلا دینے کی شعوری اور مخلصانہ کوشش نہیں کرتے وہ اس نکتے سے واقف نہیں ہوتے کہ معجزۂ فن کی نمود خونِ جگر ہی سے ہوتی ہے اور بغیر خونِ جگر کے سارے نقش ناتمام رہتے ہیں۔ لیکن یہ نقطۂ مسئلہ کا ایک پہلو ہے، ادب میں ابلاغ کا مسئلہ بالعموم اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب شاعری اور ادب کوئی نئی کروٹ لیتا ہے۔ جب کچھ نئے تجربے اور نئے میلانات ہمارے سامنے آتے ہیں جب ہم نئے فنّی معیار، اسالیب اور ہستیوں سے روشناس ہوتے ہیں، ظاہر ہے کہ وہ لوگ جو حُسن کا مانوس اور محدود تصور رکھتے ہیں وہ ابتدا میں ان تجربوں، میلانات اور اسالیب کی معنویت کو سمجھ نہیں پاتے۔ اردو میں جب پہلی مرتبہ شررؔ، نظمؔ طباطبائی اور اسمٰعیلؔ نے بے قافیہ اور آزاد نظموں

کے تجربے کیے تو بہت سے لوگوں نے اُسے شاعری تسلیم کرنے ہی سے انکار کر دیا کیوں کہ وہ شاعری کو مقررّہ اوزان و بحور اور ردیف و قوافی کے علاوہ کسی اور شکل میں دیکھنے کے عادی نہ تھے، وہ شاعری اور نثر کے اظہار میں جو بنیادی فرق ہے یعنی یہ کہ شاعری تخلیقی اظہار ہے اور نثر تعمیری، اسے سمجھتے نہ تھے، یہ وجہ ہے کہ ہمارے یہاں ایک عرصے تک نظم آزاد اور شعرِ منثور کی شعریت کا اعتراف نہ کیا جا سکا۔ پھر ایک بات اور بھی ہے، جیسا کہ ابھی کہا جا چکا کچھ لوگ شاعری میں ایک قسم کا سستا نشہ ڈھونڈتے ہیں اور اُسے محض تفریح و تفنن کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اس لیے جب وہ شاعری میں گہرے فلسفیانہ، سماجی اور سیاسی حقایق کی ترجمانی دیکھتے ہیں تو اس میں انھیں کوئی لذّت اور کشش محسوس نہیں ہوتی، وہ نہ تو اس کی صحیح اہمیت سے واقف ہوتے ہیں اور نہ وہ سنجیدگی سے اس کے مفہوم و معنی کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اس طرح دیکھا جائے تو ابلاغ کی دشواریاں موضوع اور اندازِ بیان دونوں کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ اچھا فن کار بہرحال وہ ہے جو نئے موضوع کو جانے پہچانے استعاروں کا روپ دیتا اور نئی شراب کو پرانی بوتلوں میں رکھتا ہے۔ حالی نے کہا تھا کہ خاموش تغیر زبان میں ہوا کرتا ہے، اس طرح بھی دیکھا جائے تو شعری اظہار کے طریقوں اور اسالیب میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے لیکن بعض اوقات اچھے خاصے لوگ اس حقیقت کو سمجھ نہیں پاتے اور یہی وجہ ہے کہ جب کبھی کوئی نیا انداز یا آہنگ سامنے آتا ہے تو اس کا اعتراف نہیں کیا جاتا۔ ۱۹۱۲ء میں جب اقبال نے لکھنؤ میں پیارے صاحب رشید کو اپنا کلام سنایا تو وہ اقبال کے کلام

کو محض اس وجہ سے نہ سمجھ سکے اور نہ سمجھنے پر آمادہ ہوئے کہ اس کا انداز اور آہنگ اردو شاعری کے روایتی انداز و آہنگ سے مختلف تھا۔ پیارے صاحب جس زبان اور اسلوب سے مانوس اور جس ادبی روایت کے پروردہ تھے اس میں محاورہ اور روزمرہ کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ یہ روایت جس کا سلسلہ زہرِ عشق سے ملتا ہے اس میں ایک خاص شان، ایک خاص حسن، ایک خاص انفرادیت، ایک خاص وقار اور ایک خاص رکھ رکھاؤ تھا جسے تسلیم نہ کرنا زیادتی ہوگی لیکن اس کے ساتھ ہی زبان و اسلوب کا جو ایک نیا مزاج اور نیا معیار سامنے آرہا تھا جس کی نمائندگی اقبال کے کلام سے ہورہی تھی اس کی بھی ایک اہمیت تھی، پیارے صاحب شاید زبان کے فطری ارتقائی عمل سے ناواقف تھے۔ اُن کے سامنے زبان و اسلوب کا جو مخصوص و محدود معیار تھا اس کی وجہ سے وہ اقبال کے کلام کے نئے انداز و آہنگ کو نہ سمجھ سکے۔ یہاں اس پہلو کو بھی سامنے رکھنے کی ضرورت ہے کہ فن کار اپنے مفہوم کا محض سادہ معلوماتی یا جذباتی اظہار نہیں کرتا بلکہ اس کا علامتی اظہار بھی کرتا ہے اور علامتی اظہار بہرحال براہ راست اظہار سے بہتر ہوتا ہے اور دراصل یہی ادبی اظہار کی اعلیٰ ترین شکل بھی ہے۔ کیوں کہ یہ علامتی اسلوب اظہار ہی ہے جس میں زبان کی تمام صلاحیتوں اور امکانات سے بدرجۂ اولیٰ کام لیا جاسکتا ہے۔ غالب نے جب کہا تھا ؎

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آئے

تو اُن کا مقصد ادبی اظہار کے انھیں امکانات کی طرف اشارہ کرنا تھا جو

الفاظ کے تخلیقی اور علامتی استعمال کو بروئے کار لاتے ہیں۔ لیکن عام لوگ ادبی اظہار کے اُن امکانات کو سمجھ نہیں پاتے اور نہ ہی الفاظ کے اندر جو تہ در تہ معنی پوشیدہ ہوتے ہیں اُن کا ذہن پہنچ پاتا ہے اس لیے ہم ادب میں جس طرح کا ابلاغ چاہتے ہیں وہ عام طور پر مشکل سے مل پاتا ہے۔ کسی شعری اور ادبی اظہار کا مکمل ابلاغ بنتا اسی وقت ممکن ہے جب ہم اُسے پوری طرح اپنی ذہنی گرفت میں لے سکیں اور اس کے مفہوم و معنی کا کلی ادراک کر سکیں۔ ہمیں صرف الفاظ کے معنی ہی معلوم نہ ہوں بلکہ کیفیات تک بھی پہنچ سکیں جو اُسے معرض وجود میں لانے کا سبب بنیں حقیقت تو یہ ہے کہ یہ مسئلہ محض فن کار کا نہیں بلکہ قاری کا بھی ہے۔ کسی ادبی اظہار کا اس طرح ابلاغ بننا محض فن کار کی کاوشوں پر مبنی نہیں بلکہ اُس کا تعلق بڑی حد تک قاری کے ذہن اور رویئے سے بھی ہے۔ جہاں فن کار کو یہ کوشش کرنی چاہیے کہ وہ خواہ مخواہ اپنے اور پڑھنے والوں کے درمیان پردہ حائل نہ کرے وہاں پڑھنے والے کا بھی یہ فرض ہے کہ وہ اپنے آپ کو برضا و رغبت ادیب کے حوالے کر دینے کے لیے تیار رہے، فن کار اپنے شعور و بصیرت کو اسی وقت عام کر سکتا ہے جب پڑھنے والا واقعی اس کے ساتھ ذہنی سفر پر آمادہ ہو۔ اور صرف ادیب سے یہ توقع نہ رکھتا ہو کہ وہ اپنے سارے موتی بکھیر دے بلکہ خود بھی موتی کو موتی سمجھنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ کسی فن سے لطف اندوز ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم اس کے آداب سے پوری طرح واقف ہوں، ظاہر ہے کہ وہ شخص جو موسیقی اور رقص کے آداب سے واقف نہیں اس کے لیے ان فنون سے حقیقی لطف

اٹھا ناممکن نہ ہو سکے گا۔ اور اس کا قوی امکان ہے کہ وہ موسیقی کو محض ایک شور اور رقص کو بلاوجہ اعضاء کا توڑنا مروڑنا سمجھے۔ اسی طرح جو شخص شاعری کے حقیقی رمز سے واقف نہیں وہ اس کے صحیح لطف وکیف سے ہرگز آشنا نہ ہو سکے گا اس لیے اگر شاعر قاری سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ اس سے شکایت کرنے یا اس پر تنقید کرنے سے قبل شاعری کے آداب سے بھی واقف ہو اور اس کا آشنائے راز بھی ہو تو اس کا مطالبہ غلط نہیں کہا جا سکتا۔

ادب میں ابلاغ کے مسئلے کا مطالعہ ہمیں قدیم و جدید کی اس جاری رہنے والی آویزش کے پس منظر میں کرنا چاہیے جس کی وجہ سے ادب میں نئے تجربے، نئے خیالات اور نئے اسالیب ہمیشہ سامنے آتے رہتے ہیں، ادب میں یہ مسئلہ کچھ نیا نہیں بلکہ زندگی اور زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے ساتھ ہمیشہ پیدا ہوتا رہتا ہے۔ سرسیّد اور حالیؔ کے ساتھ بھی یہ مسئلہ پیش آیا تھا غالبؔ اور اقبالؔ کے ساتھ بھی۔ عظمت اللہ کے ساتھ بھی، اور ترقی پسندوں کے ساتھ بھی اور آج نئی شاعری کے ساتھ پیش آرہا ہے۔ خصوصاً آج یہ مسئلہ پوری شدّت کے ساتھ ہمارے سامنے آگیا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں گذشتہ تیس برسوں میں بہت سے نئے تجربے ہوئے اور ابتدا میں عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ وہ لوگ جو حُسن کا مانوس تصور رکھتے ہیں جو محض لکیر کے فقیر ہیں اور متعین شاہراہوں پر چلنے کے عادی ہیں وہ نئے راستے پر چلنے والوں کو ٹھیک سے نہیں سمجھ پاتے۔ لیکن ہمیں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ادب میں ہمیشہ نئے تجربے ہوتے اور نئے راستے کھلتے

رہتے ہیں اور یہ نئے تجربے خلا میں نہیں ہوتے بلکہ کسی نہ کسی روایت کی توسیع، ترمیم اور اس پر اضافہ ہوتے ہیں۔ ادیب جب کوئی نیا تجربہ کرتا ہے تو صرف جدید علوم اور تازہ ترین افکار ہی کو اپنے سامنے نہیں رکھتا بلکہ مذہبی قصّوں دیومالا اور بھولی بسری روایات سے بھی الفاظ و علامات اخذ کرتا ہے۔ وہ ماضی کے پورے سرمایے پر نظر دوڑاتا ہے اس سے شعوری طور پر استفادہ کرتا ہے اور اس طریقے سے اپنے تجربے کو نیا حُسن، نئی معنویت اور نئی توانائی عطا کرتا ہے۔ ادیب اس سارے عمل میں جس طرح غور و فکر اور محنت و کاوش سے کام لیتا ہے اُسے سمجھنے کی ضرورت ہے۔

ادب میں آج جو تجربے ہو رہے ہیں ان کے مطالعے میں ہمیں اس پہلو کو نظرانداز نہیں کرنا چاہیے اور ان حقایق کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے جو ان تجربوں کے پیچھے کارفرما ہیں، آج کا دَور سائنس اور ٹیکنالوجی کا دَور ہے اس کی بدولت نئے نئے افکار اور نئی نئی معلومات ہمارے سامنے آرہی ہیں ہمارا ان سے متاثر ہونا فطری بات ہے لیکن ہمارے یہاں پھر بھی صورتِ حال ذرا مختلف ہے ہم ایک طرف تو جیٹ ایج میں داخل ہو رہے ہیں دوسری طرف بیل گاڑی بھی ہمارے ساتھ چل رہی ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم صرف بیل گاڑی کو اپنی زندگی کی حقیقت سمجھیں، جٹ کو نہیں۔ ہمارے ادب میں آج جو تجربے ہو رہے ہیں انھیں اسی صورتِ حال کی روشنی میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔ لیکن یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ نئے تجربوں پر زور دینے کے یہ معنی نہیں کہ ہم انھیں آنکھیں بند کر کے قبول کرلیں یا انھیں اس لیے محترم

سمجھیں کہ ان پر سائنس یا فلسفے کی مہر ہے۔ ادب کا کام سائنس یا فلسفے کی بے معنی نقالی نہیں، سائنس اور فلسفے سے جو افکار و معلومات حاصل ہوتی ہیں ان کی ادھ کچری تشریح و تفسیر نہیں بلکہ انھیں جاندار اور معنی خیز بنا کر پیش کرنا ہے۔ حال میں ٹائمس لٹریری سپلیمنٹ کے جو شمارے 'Cross Current' کے نام سے نکلے تھے ان میں انگلستان اور یورپ کے ادیبوں نے ادب کے اس پہلو پر خاص زور دیا تھا اور تسلیم کیا تھا کہ ادب سے جس طرح زندگی اور انسانیت کا شعور حاصل ہوتا ہے اس کی اپنی مستقل اہمیت ہے۔ اور یہ اہمیت سائنس اور فلسفے کی بے پناہ ترقی کے باوجود بھی ہمیشہ باقی رہے گی۔

آج کے ادب میں جو تجربے ہو رہے ہیں ممکن ہے ان سے یہ شعور اور بصیرت حاصل نہ ہوتی ہو۔ یہ تجربے محض تجربے کی خاطر کیے گئے ہوں، محض اپنے آپ کو مختلف دکھانے کے لیے، ان میں کوئی خلوص اور انفرادیت نہ ہو۔ ان میں نئے مزاج یا نئے شعور کا کوئی عکس نہ ہو ان میں آزلڈ کے الفاظ میں جوش، جذبے اور توانائی کے باوجود ذہن اور علم کا فقدان ہو، ان میں زیادہ تر نقالی اور فیشن پرستی ہو لیکن کسی دَور کا ادب بھی خالی نہیں ہے۔ انگلستان میں آج جو کتابیں لکھی جا رہی ہیں اُن میں 'New Statesman' کے بیان کے مطابق نوّے فی صدی ایسی ہیں جو ردّی کی ٹوکری میں پھینک دینے کے لایق ہیں۔ لیکن جو بیس فی صدی ہیں وہ بہرحال ایسی ہیں جن سے انگلستان کی ذہنی زندگی کا بھرم بھی قایم ہے۔ اس لیے اگر جدید شاعری کا تھوڑا سا بھی حصہ ایسا ہے جس میں خلوص ہے جس سے زندگی کا شعور اور بصیرت حاصل ہوتی ہے تو ہمیں اس کا ہمدردی

کے ساتھ مطالعہ کرنا چاہیے اور اُسے سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔

جدید شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں ایک طرف تو آج کے حالات و مسائل کو سنجیدگی سے سمجھنا چاہیے جن کی وجہ سے جدید شاعری میں تنہائی، مایوسی، افسردگی اور شکستہ دلی کے جذبات کو در آنے کا موقع ملا ہے، دوسری طرف ہمیں آج کے شاعر کے اس پرائیویٹ وژن اور شخصی نظر کو بھی سمجھنے کی ضرورت ہے جسے پیش کرنے کا وہ دعویدار ہے اور جو دراصل اس کی سب سے بڑی دولت ہے۔ ممکن ہے آج کے شاعر کا اس کی ذاتی نگاہ سے مطالعہ کیا جائے تو ہم پر اس کے تجربے کے وہ اسرار و رموز منکشف ہو سکیں جو ہمارے لیے ایک نئے ایمان، نئی انجمن آرائی، نئی آئینہ سامانی کا سبب بن سکیں۔

اُردو میں ادبی تنقید کی صورتِ حال

ادبی تنقید نے پچھلے تیس سال میں بڑی ترقی کی ہے اور آج اس کا سرمایہ خاصا اہم ہے، مگر مجموعی طور پر اب بھی اس میں طرفداری زیادہ ہے سخن فہمی کم۔ طرفداری یا جانب داری کو میں بُرا نہیں سمجھتا لیکن طرفداری اور سخن فہمی کے فرق پر زور دینا چاہتا ہوں۔ تنقید میرے نزدیک وکالت نہیں پرکھ ہے۔ کبھی کبھی جب کوئی روایت فرسودہ ہو جاتی ہے تو بغاوت کے لیے وکالت کی ضرورت ہوتی ہے اور اس بغاوت کے پیچھے سخن فہمی کا ایک نیا شعور بھی ہوتا ہے مگر سخن فہمی کا معیار قابلِ اطمینان ہو تو دودھ اور پانی کا فرق ملحوظ رہتا ہے ورنہ دودھ کو پانی اور پانی کو دودھ کہنے والوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔

کلیم الدین کو اردو میں تنقید کا وجود فرضی نظر آیا۔ غزل ان کے نزدیک نیم وحشیانہ صنفِ شاعری ہے۔ کلیم الدین نے سخن فہمی کے بجائے طرفداری سے کام لیا۔ مگر ان کے ان چونکا دینے والے جملوں کے پیچھے ایک تنقیدی شعور ہے جس میں انتہا پسندی ہے، مگر جس کی اہمیت مسلّم

ہے۔ اسی لیے تذکروں کے تحسینی یا تعریفی کلمات سے تنقید کا ایک سلسلہ دریافت کرلینا، یا غزل کو اردو شاعری کی آبرو کہہ کر خوش ہولینا دوسری طرفداری ہوگی، سخن فہمی نہ کہلائے گی۔ سخن فہمی کے معنی اس سیاق وسباق میں یہ ہوں گے کہ ہم تھوڑی دیر کے لیے اس بات پر زور دینا چھوڑ دیں کہ ہمیں کیا چیز پسند ہے بلکہ یہ دیکھیں کہ اچھی چیز کیا ہے۔ میں اپنے طلبا کو ہر سال دو نقادوں کا قصہ ضرور سناتا ہوں۔ ایک نے کہا یہ کتاب مجھے پسند ہے اور اچھی ہے۔ دوسرے نے کہا گو یہ کتاب مجھے پسند نہیں، مگر اچھی ہے۔ ظاہر ہے دوسرا بہتر نقاد تھا اس کے پاس اچھائی کا ایک معروضی معیار تھا۔

اگر اپنی پسند کے مسئلے کو دیکھا جائے تو اردو تنقید کا کارنامہ بہت وسیع ہے۔ اور اگر اچھی چیز کے سلسلے میں جو کچھ کہا گیا ہے اس پر نظر ڈالی جائے تو ہمیں ایک بے اطمینانی محسوس ہوتی ہے۔ سیدھے سادے الفاظ میں تاثراتی لے کے لحاظ سے ہم ایسے گئے گزرے نہیں ہیں۔ ہاں فلسفۂ جمالیات کے لحاظ سے ابھی ہم کوئی قابلِ فخر کارنامہ پیش نہیں کرسکے۔

اردو میں تنقید کی ابتدا آزاد اور حالی سے ہوئی۔ دونوں کی تنقید دراصل ان کی شاعری کی مقبولیت کے لیے ایک نیا احساس پیدا کرنے کی کوشش سے ہوتی ہے مگر اس سے آگے بھی جاتی ہے۔ ہمارے زمانے میں ایلیٹ کی تنقید، ہنری جیمس کی تنقید اور ڈی۔ایچ۔ لارنس کی تنقید بھی اسی قسم کی ہے۔ عظمت اللہ خاں۔ اقبال۔ راشد اور میراجی کے یہاں بھی یہ بات ملتی ہے۔ اس نکتے کو ملحوظ رکھا جائے تو

کئی دلچسپ باتیں خود بخود واضح ہو جاتی ہیں۔ حالی اور آزاد کو ایک نئے قسم کی شاعری کرنا تھی جس کے لیے ایک جواز کی ضرورت تھی۔ آزاد کی تنقید صرف جواز کی حد تک رہ گئی۔ حالی کی خوبی یہ ہے کہ ان کی تنقید جواز سے شروع ہو کر ایک ادبی دستاویز تک پہنچتی ہے مگر آج بھی ہم اس کو صحیفۂ آسمانی سمجھ کر سینے سے لگائے رہیں تو اس سے حالی کا کچھ نہ بگڑے گا، ہاں ہمارے ذوق کی صحت مشتبہ ہو جائے گی۔ حالی نے سماج اور ادب کے رشتے کو واضح کر کے ہم پر احسان کیا۔ انھوں نے سادگی، اصلیت اور جوش پر جو زور دیا وہ بھی کچھ ایسا غلط نہ تھا۔ نیچرل شاعری کے متعلق بھی اُن کے خیالات نظر انداز نہیں کیے جا سکتے۔ غزل، مرثیے اور مثنوی پر تبصرے میں بھی انھوں نے بعض بڑے پتے کی باتیں کہی ہیں، مگر حالی کے یہاں مصلح ادیب پر غالب ہے۔ اس لیے وہ شاعری کو اخلاق کا نائب مناب اور قایم مقام کہتے ہیں۔ غزل کے جمالیاتی تجربے پر غور نہیں کرتے۔ شوق لکھنوی کی روشن تصویروں کو تاریکی کے دھبے قرار دیتے ہیں۔ حالی پھر بھی ایک بڑے نقاد اس لیے ہیں کہ ان کے یہاں ادب کے تصور کے پیچھے تہذیب کا ایک پس منظر اور تہذیب کے پس منظر میں زندگی کا ایک شعور ہے۔ اس لیے حالی کی روایت ایک اچھی روایت ہے مگر ہر روایت کی طرح اسے آنکھ بند کر کے تسلیم کر لینا خطرناک ہے۔ حالی سخن فہمی کا ایک معیار ضرور بتاتے ہیں مگر اس معیار کو ہم اب یک رُخا پاتے ہیں۔ اس میں ادب کے مرکزی مسئلے یعنی فن کے مسئلے کے ساتھ انصاف نہیں کیا گیا۔

وحید الدین سلیم اور عبدالحق اہم نقاد نہیں گو قابلِ ذکر ضرور ہیں۔

انھوں نے حالی کی طرح کوئی نئی بصیرت عطا نہیں کی، ہاں حالی کے اصولوں کو کامیابی سے برتا۔ عبدالحق ہمارے پہلے بڑے تبصرہ نگار ہیں۔ محقق کی حیثیت سے بھی ان کا درجہ بلند ہے۔ ان کے اسلوب کی بھی اہمیت ہے، مگر ان کی تنقیدیں حالی کے دبستان کی ایک کڑی ہیں۔ وحیدالدین سلیم غزل کے متعلق حالی کے خیالات کی تشریح کرتے ہیں اس لیے میر اور ذوق کے متعلق ان کے ارشادات قابلِ قدر ہیں۔ مگر ان میں کوئی نیا فکری موڑ نہیں ہے۔ یہ فکری موڑ ہمیں عظمت اللہ خاں کے یہاں ملتا ہے۔

عظمت اللہ خاں کی تنقید بھی ان کی شاعری کے جواز سے شروع ہوئی اور اس کی خوبی یہ ہے کہ وہ بنیادی طور سے رومانی اور برِیڈلے سے متاثر ہونے کے باوجود ہماری شاعری کے موضوعات اور اسالیب دونوں میں ایک اہم اضافے کا باعث ہوئی۔ حالی سے حقیقت پسندی کی جو لے شروع ہوئی تھی عظمت اللہ خاں کے یہاں وہ ہندوستانیت کے ایک دستور العمل میں ظاہر ہوتی ہے مگر حالی اور عظمت اللہ خاں دونوں کی تنقیدیں دو علیحدہ بصیرتوں کی نمائندہ ہیں اور دونوں کے ساتھ دور تک نہ جاتے ہوئے دونوں سے ہم مدد لے سکتے ہیں۔ عظمت اللہ خاں، ادب کے جمالیاتی پہلو کے حالی سے زیادہ قائل ہیں۔ انھوں نے نئے فکر کے ساتھ نئے فارم کی ضرورت پر بھی زور دیا ہے۔ غزل کے معاملے میں ان کا لہجہ زیادہ سخت ہے اس لیے کہ انھوں نے حالی سے زیادہ گہری نظر اس کی بے ہیئتی پر ڈالی ہے۔ میرا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ جو غزل کا جتنا مخالف ہے اتنا

ہی اچھا نقاد ہے، ہاں شاعری کی زبان کے سلسلے میں انھوں نے زیادہ معنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ بہرحال حالی کے مقابلے میں عظمت اللہ خاں مغربی ادب سے زیادہ واقفیت رکھتے تھے اور ہندی ادب پر بھی ان کی نظر زیادہ گہری معلوم ہوتی ہے — وہ حُسن کے نئے معیار سامنے لاتے ہیں اور یہ معمولی بات نہیں۔

اسی زمانے میں رسوا کے قاموسی ذہن کا کرشمہ چند مقالات کی روشنی میں ظاہر ہوا۔ رسوا دراصل ایک عالم اور فلسفی تھے۔ مگر انھوں نے ناول بھی لکھے اور شاعری بھی کی اور چند ادبی مقالات کے ذریعے سے ادب کے جمالیاتی پہلو پر بھی روشنی ڈالی۔ افسوس ہے کہ ان مضامین کا کوئی خاص اثر ہماری تنقید پر نہیں پڑا۔ لیکن ان کے مطالعے سے یہ ضرور ثابت ہو جاتا ہے کہ رسوا اگر اس سلسلے کو جاری رکھتے تو شاید بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں ترقی پسند تحریک کا سیلاب اس طرح ساری ادبی بساط پر محیط نہ ہو جاتا۔

ترقی پسند تحریک کے متعلق سیلاب کا لفظ استعمال کرنے سے شاید آپ کو یہ خیال ہو کہ میں اُسے مضر سمجھتا ہوں۔ ایسا نہیں ہے۔ مجموعی طور پر اس کے اثر سے تنقید بہت آگے بڑھی۔ اس نے ادب کے متعلق بنیادی سوال اٹھائے اور اُن کا جواب دینے کی کوشش کی۔ اس نے ادب کے مطالعے میں تاریخ اور تہذیب کے اثرات پر زور دیا۔ اس نے سماجی تبدیلیوں کا احساس دلایا۔ اس نے تنقید کو علمی اور سائنسی بنایا۔ اس نے فکر اور فن کے رشتے پر غور کیا۔ یہ تحریک چند عالمگیر اثرات کا نتیجہ تھی۔ اور اس کے ذریعے سے ہم دنیا کے ذہن

سے بھی آشنا ہوئے۔ اسی نے ہمارے ادب کے ہر شعبے پر اثر ڈالا۔ اور نئے لکھنے والوں کو ایک عقیدہ، ایک منزل اور ایک ولولۂ زیست دیا۔ لیکن سخن فہمی کی یہ نئی لے بہت جلد طرفداری کے ایک ناروا مظاہرے میں بدل گئی۔ اس میں ادب سے زیادہ ترقی پسندی پر زور دیا گیا اور ترقی پسندی کے معنی اشتراکی نظام سے کم و بیش وابستگی کے لیے گئے۔ اس میں وقتی اور ہنگامی مصلحتوں کو ادبی ضرورت پر ترجیح دی گئی۔ اختر رائے پوری کے یہاں اس نے اقبالؔ اور ٹیگورؔ کی شاعری کو مریض روحانیت قرار دیا اور اکبرؔ کے کلام کو طنزیہ تک بندی ٹھہرایا۔ اس نے شروع میں نئے پن کے جوش میں کلاسیکی ادب کو اس طرح نظر انداز کیا جس طرح اوّل اوّل روس کے انقلابیوں نے ٹالسٹائی کی عظمت سے انکار کیا تھا۔ اس نے ادب کی اپنی سماج کی تخئیلی تصویر پر توجہ نہ کی، ادب کو سماجی دستاویز بنانا چاہا۔ مگر جب ابتدائی تبلیغی جوش کے بعد اس میں کچھ گہرائی آئی تو اس نے کاڈویل کے اثر سے ادب کے جذباتی پہلو کو بھی تسلیم کر لیا۔ ترقی پسند تنقید کے سب سے اچھے نمونے ہمیں مجنوںؔ اور احتشام حسین کی تنقیدوں میں ملتے ہیں۔ دونوں ہی مارکس کے تاریخی مادّیت کے فلسفے سے متاثر ہیں۔ اور اس کے جدلیاتی طریق کار کی اہمیت کو مانتے ہیں۔ مگر دونوں کے یہاں تاریخی شعور کے ساتھ کلاسیکی ادب کی عظمت کا اعتراف اور ادب کے جمالیاتی پہلو کا احساس ہے۔ گو مجنوں کے یہاں یہ پہلو زیادہ واضح ہوتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ احتشام حسین کے یہاں نظریاتی مضامین زیادہ دقیع

ہیں اور مجنوںؔ کے یہاں ہمارے کلاسیکل شعرا پر مضامین۔ افسوس ہے کہ ہماری ترقی پسند تنقید کو کوئی لوکاچ نہ ملا۔ ممتاز حسین کے بعض مضامین میں کاڈویل کی ادعائیت ملتی ہے لیکن لوکاچ نے جس طرح مارکسی جمالیات پر روشنی ڈالی ہے یورپ میں حقیقت پسندی کی تحریک کی جو تفسیر و تعبیر کی ہے اور گوئٹے کے فن کی جو ترجمانی کی ہے وہ ہمارے یہاں ناپید ہے۔" ترقی پسند تنقید اگر سیاسی تنظیم سے اور آزاد ہوتی تو متوسط طبقے پر اتر جانے کے لیے میراجی اور منٹو کو اتنی جلد گیا گزرا قرار نہ دے دیتی اور راشد کے تجربوں کی ندرت کو اور اہمیت دیتی اور نہ جوشؔ کی سطحی عقل پرستی سے مرعوب ہو کر قبلہ رنداں جہاں اور اپنی صدی کا حافظ و خیام قرار دیتی۔ ترقی پسند تنقید کی سطحیت اقبالؔ اور جوشؔ کے متعلق اظہار خیال میں ظاہر ہوتی ہے۔ اقبال کے یہاں ہمیں آفاقی ذہن ملتا ہے۔ ان کے یہاں عقل و عشق سادہ اور یک رنگ علامات نہیں، بڑے گہرے بلیغ اور جامع اشارات ہیں۔ وہ محض ماضی پرست نہیں۔ ان میں بقول اقبال سنگھ کے حال کے درد و کرب کا بھی گہرا احساس ہے۔ انھوں نے نظم کو جو گھٹنوں چل رہی تھی غزل کے برابر لا کھڑا کیا اور غزل کی بھی کایا پلٹ دی۔ ان کے مذہبی اور اخلاقی اور ماورائی رجحانات سے چڑ کر ترقی پسند تحریک نے شروع میں ان کا اعتراف معمولی طور پر کیا مگر جوشؔ کی اکڑفوں میں انقلابی ذہن دیکھ لیا جوشؔ کے یہاں دراصل ایک باغیانہ ذہن ہے جو رومانیت کے بُتِ ہزار شیوہ کی عشوہ طرازی ہے۔ ان کا تاریخ کا شعور سیاہ اور سفید لکیروں کا ہے۔ اقبالؔ کے یہاں جذبے کی گرمی

ہے اور لفظ جذبے کو تھامے ہوئے ہیں۔ جوش کے یہاں الفاظ کا نشہ ہے اور طاقت کی طرح الفاظ کا نشہ بھی خطرناک ہوتا ہے۔ اسی لیے میں کہتا ہوں کہ (اس صدی کی سب سے بڑی ادبی تحریک جس میں سخن فہمی کے لامحدود امکانات تھے ادب سے گہری وفاداری نہ ہونے کی وجہ سے طرفداری کے ایک ناروا مظاہرے میں تبدیل ہو گئی۔) اس نے نارمولے کا ادب پیدا کیا اور خود ہی اسے رد کر دیا۔ اس نے آج شہرت عطا کی اور کل چھین لی۔ اس نے ہر ذرّے کو آفتاب سمجھا۔ اور گو کچھ آفتاب و ماہتاب پاس سے گزرے مگر یہ سحر کا انتظار کرتی رہی۔

اسی زمانے میں تنقید میں تحلیل نفسی کے اسرار و رموز سے بھی کام لیا جانے لگا۔ میراجی نے "ادبی دنیا" میں بعض شعرا کی نظموں کے مطالعے سے ان کی نفسیات کے خط و خال مرتب کیے۔ ان مضامین میں اختر انصاری کا مطالعہ بہت دلچسپ تھا۔ مارکسی نقاد تو بیسویں صدی کے ایک پیغمبر کے قائل تھے اس لیے ان کے مضامین میں زیادہ تر فرائڈ کے نظریات کی سطحیت کو ہی واضح کیا گیا۔ رچرڈس نے جس طرح سے نفسیات کی مدد سے معنی و بیان کے ایک نئے رشتے پر زور دیا۔ اس پر کوئی توجہ نہیں ہوئی۔ شبیہہ الحسن نے تنقید و تحلیل میں میر و غالب کے اندیشہ ہائے دور و دراز ڈھونڈھ نکالے مگر فرائڈ ایڈلر اور ینگ کی مدد سے فن کار کی شخصیت کا کوئی مکمل مطالعہ اب تک ہمارے سامنے پیش نہیں آیا۔ ایک لحاظ سے یہ اچھا ہوا کیوں کہ حال میں جس طرح فن کے آداب کو نظرانداز کر کے فن کار کی شخصیت کے

پیچ و خم پر زور دیا جاتا ہے اسے دیکھتے ہوئے ترقی پسند تنقید کا تحلیل نفسی کے معروضات کو بہت اہمیت نہ دینا، زیادہ وقیع معلوم ہوتا ہے۔ ترقی پسند تنقید کا یہ کارنامہ کیا کم ہے کہ بہرحال اُسے فن فنکار سے زیادہ لایق توجہ معلوم ہوتا ہے۔

لیکن اس سلسلے میں سب سے زیادہ کوتاہی یہ ہوئی کہ جمالیات پر توجہ نہ ہوئی۔ مارکسی نقادوں نے موضوع کی اہمیت پر زیادہ زور دیا۔ تاریخی اور تہذیبی عوامل بیان کیے۔ اقتصادی رشتوں کی نوعیت واضح کی، سامنتی تمدن اور سرمایہ دارانہ دور کی میکانیکت کا ذکر کیا۔ فکر اور فن کی وحدت کی طرف بھی اشارہ کیا اور ہیئت پرستی کی خامیاں گنائیں۔ مگر حُسن کے متعلق یہ کہنا کافی سمجھا کہ "ہمیں حُسن کا تصور بدلنا ہوگا۔" مجنوں نے جمالیات کی تاریخ ضرور لکھی جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُنھیں اس مسئلے کی اہمیت کا احساس تھا۔ مگر مارکسی نقطۂ نظر سے جمالیات پر کوئی کتاب نہیں لکھی گئی۔ ممتاز حسین نے اپنے بعض مضامین میں استعارے کی اہمیت پر روشنی ڈالی، مگر مجموعی طور پر ترقی پسند تنقید حسن کے معیار واضح کرنے سے زیادہ ادب کی تعبیر و تفسیر اسی طرح کرتی رہی کہ اس سے زندگی کو بدلنے میں مدد ملے۔ ترقی پسند تنقید کی وجہ سے یہ تو ہوا کہ تاریخ، تہذیب، اقتصادیات، سیاست کے اہم نظریوں پر کسی نہ کسی طرح بحث ہوتی رہی، مگر اس نے اوّل تو فلسفے کو زیادہ تر آدرشی کہہ کر اس سے بے نیازی برتی۔ دوسرے اس نے جمالیات کے فلسفے پر فن برائے فن کی مہر لگادی۔ ظاہر ہے کہ جمال پرستوں کے بیشتر خیالات یا تو اسی ذیل میں آتے ہیں، یا پھر

حُسن کو خیر باد کہہ کر اخلاقی مقاصد کی ترجمانی کرتے ہیں، مگر جمالیات کا علم جدید دَور میں خاصا آگے بڑھا ہے اور اس کے اثر سے فنونِ لطیفہ کے مجموعی رول کی بہتر ترجمانی ہوئی ہے یہاں تک کہ کلائیو بیل اور کالنگ وڈ سے آسبورن تک ہمیں ایسے افکار و نظریات مل جاتے ہیں جن میں فن کی خصوصیات کا خاصا جامع احساس ہے اور اُسے صرف اظہار یا وجدان کہہ کر ٹالا نہیں گیا ہے۔

اردو تنقید میں کلیم الدین کی ایک خاص اہمیت ہے اور انھیں بکم ادب محض مغرب کا اندھا مقلّد اور مارکسی تنقید کا کٹر مخالف کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا۔ کلیم الدین ایف۔ آر۔ لیوس کے شاگرد ہیں۔ لیوس کی طرح ان کے یہاں ادب کے ایک انسانی اور اخلاقی پہلو سے گہری شیفتگی ہے۔ ان کے یہاں (Scrutiny) کی (Close Study) یعنی گہرے اور غایر مطالعے کی روایت ہے۔ اور اس کے ساتھ ایک ادعائیت اور بُت شکنی بھی ہے جو بعض اوقات ناگوار بھی ہوتی ہے۔ لیکن ان کی انتہا پسندی سے چڑنے کے بجائے اگر ان کا سنجیدگی سے مطالعہ کیا جائے تو عالمی معیاروں کے مطابق ان کی اردو ادب کو پرکھنے کی کوشش مستحسن ہے۔ گو ان کی یہ کوتاہی نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ انھوں نے ان تاریخی عوامل اور تہذیبی پس منظر کو اہمیت نہیں دی، جس کے مطابق اردو ادب کا نشو و نما ہوا ہے۔ پھر بھی غزل پر ان کا اعتراض دوسروں کے اعتراضات سے اس لیے زیادہ وزنی ہے کہ انھیں اس میں اس فارم کی کمی محسوس ہوتی ہے جس کے بغیر فنِ لطیف کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ کلیم الدین نے "اردو تنقید

پر ایک نظر" میں بھی بہت سی کام کی باتیں کہی ہیں۔ لیکن میرے نزدیک ان کا سب سے بڑا کارنامہ عملی تنقید ہے۔ غزل کے جواز میں جاپانی شاعری ہائیکو کی مثال دی جاتی ہے۔ کلیم الدین نے واضح کیا ہے کہ "ہر ہائیکو شعر کی طرح بجائے خود آزاد اور مکمل اکائی ہے اور آزاد اور مکمل اکائیوں کو ایک جگہ اکٹھا کرنا (جس طرح غزل میں کیا جاتا ہے) تحصیل حاصل ہے۔ ایک قسم کی نادانی ہے"۔ پھر انھوں نے جدید و قدیم غزل گویوں کے کلام سے کچھ مثالیں لے کر ان پر مفصل تنقید کی ہے۔ اس کتاب میں کلیم الدین نے میر، مصحفی، غالب، مومن، حسرت، فانی جیسے بعض شعرا کے تخیئلی تجربات کی تعریف کی ہے۔ اور اردو کے شعرا کے متعلق یہاں تک لکھتے ہیں: "یہ نہیں کہ اردو شاعروں کو تجربوں پر دسترس نہیں۔ ان کے تجربوں میں شدت بھی ہوتی ہے اور گہرائی بھی اور کبھی کبھار پیچیدگی بھی۔ وہ جذبات کے ترجمان ہیں اور غور و فکر بھی کرتے ہیں۔ نئی نئی باتیں کرتے ہیں یا نئے ڈھنگ سے کرتے ہیں لیکن غزل کی روایات کچھ ایسی رہی ہیں کہ اردو شعرا کو وہ کامیابی نہ ہوئی جس کے وہ اہل تھے۔"

دراصل غزل کی آمریت پر پہلی کاری ضرب تو ترقی پسند تنقید نے لگائی اور پھر کلیم الدین نے، ترقی پسند تنقید نے تو ادب میں روایت کی اہمیت کے پیش نظر غزل کو گوارا کر لیا، لیکن کلیم الدین بعض غزل گویوں کی خوبی کا اعتراف کرنے کے باوجود ابھی تک غزل کے مخالف ہیں گو ان کی مخالفت میں اگلی سی شدت نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ایک بنیادی غلطی ترقی پسندوں اور کلیم الدین دونوں سے ہوئی ہے۔ کسی

زبان کے ادب کو اس کی روایت سے یکسر علیٰحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ ہاں روایات میں اصلاح و ترمیم کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ جوشؔ غزل کے بڑے مخالف ہیں مگر ان کی نظموں میں تعمیری حسن کم ہے۔ غزل کی سی علیٰحدہ علیٰحدہ تصویریں زیادہ ہیں۔ جدید اردو تنقید نے مجموعی طور پر غزل کو اسٹیج کے مرکز سے ہٹا کر اور دوسرے اصنافِ سخن کی طرف توجہ دے کر ایک توازن قائم کیا ہے۔ غزل کی مقبولیت نے ادبی مزاج پر اثر ڈالا تھا جس سے نظم و نثر کے تمام اصناف متاثر ہوئے تھے۔ جدید تنقید نے نظم کی اہمیت پر زور دے کر مسلسل اور مربوط بیان کی خوبی کو واضح کر کے، زبان کے بنیادی مسئلے یعنی جذبے کے موزوں و مناسب اظہار کی طرف توجہ دلا کر غزلیت کی لے کو کم کیا ہے۔ پھر اس نے بول چال کی زبان کے اس جاندار پہلو کی طرف اشارہ کر کے جس کو غزل کی مرصع سازی نے کم منہ لگایا تھا، نظم میں تجربات کے معنی خیز پہلوؤں کی طرف نشاندہی کی ہے۔ بے قافیہ اور آزاد نظم کو غزل اور مروجہ نظم کے دوش بدوش لا کھڑا کر دینے میں جدید تنقید نے ایک صحت مند رول ادا کیا ہے۔ چنانچہ غزل نے اس دور میں نئے احساس کی ترجمانی کی اپنے طور پر کوشش کی ہے۔ اور اس کے ساتھ نظم میں تجربوں نے نظم کی زبان کو احساس کی تھرتھراہٹ کے ساتھ اور قافیے اور ردیف کی سخت گیری سے آزاد ہو کر چلنا سکھایا ہے۔ راشدؔ، میراجیؔ، اختر الایمانؔ کی شاعری اس طرح ایک محدود اور مخصوص لے نہیں رہی، ایک بھرپور میلان بن گئی ہے جس کے ذریعے سے جدید احساس شاعری بن کر واہ واہ کی بوچھار کی نذر نہیں ہوتا فکر کے لیے نئے نئے گوشے فراہم

کرتا ہے اور ہر بات کو اشاروں میں بیان کرنے اور ہر شے سے کوئی اور شے مراد لینے کے بجائے آج کے دور کے سوز و ساز اور زخمی احساس کی ترجمانی کرتا ہے۔

ہر ادب میں بہت عرصے تک تنقید شاعری کی تنقید رہی ہے اور آج بھی ہے لیکن کسی زبان کے سرمایے کو اس معیار سے بھی دیکھنا ضروری ہے کہ اس میں نثر اور اس کے اصناف پر تنقید کا سرمایہ کتنا اور کیسا ہے۔ گذشتہ تیس سال میں شاعری کے حقیقی عناصر، اظہار کے سانچوں، شاعری کی زبان پر بحث کے علاوہ، نثر کی بنیادی خصوصیات پر بھی توجہ ہوئی ہے۔ گو ابھی اس سلسلے میں مدلّل اور مفصّل کارنامے سامنے نہیں آئے۔ کچھ دن پہلے تک غزل کے اثر سے ہمارے اچھے اچھے شعرا نثر کی چند سطریں سیدھی طرح نہیں لکھ سکتے تھے اور ان کے اپنے اور دوسروں کے کلام کے متعلق اشارات کچھ اسی زبان میں ہوتے تھے کہ لوگوں کو لطف تو آجاتا تھا مگر ان کی سمجھ میں بات کم آتی تھی۔ جگر ایک اچھے شاعر تھے مگر جب 'ساقی سے خطاب' سنانے لگتے تھے تو اپنے ساقی کے مرتبے کے متعلق ایسی تقریر کرتے تھے جس کا مطلب سمجھ میں نہ آتا تھا اور گھبرا کر ہم لوگ کہا کرتے تھے کہ حضرت نظم سنائیے۔ سرسیّد کی تحریک نے اردو نثر کو سرمایہ دار بنایا، مگر نثر اور اس کے مختلف اصناف پر تنقید حال کی چیز ہے اور مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ضرورت کے لحاظ سے کم ہے۔ ہنری جیمس نے جس طرح ناول پر تنقید کے لیے اصول مرتّب کیے ہیں۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے جس طرح ناول اور ادب پر اظہار خیال کیا اور اس طرح اپنے دور کے شعور کو متاثر کیا۔ اس کی مثالیں

ہمارے یہاں خال خال ہیں۔ پریم چند نے کچھ مضامین میں بعض اہم نکات کی طرف اشارہ کیا ہے، مگر پریم چند بھی اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی طرف خود نہیں آئے بلکہ ترقی پسند تحریک انھیں لائی جسے پریم چند کی شخصیت اور ان کے فن سے ایک کام لینا تھا۔ چنانچہ اگر کوئی یہ کہے کہ آج کا دور شاعری سے زیادہ نثر کا دور ہے اور انسانی روح کی ترجمانی کے بہت سے وہ پہلو جو پہلے شاعری کی ملکیت تھے اب نثر کے دائرۂ اختیار میں آگئے ہیں تو غلط نہ ہوگا۔ ہماری جدید تنقید نے نثر کی اس افادیت کو محسوس تو کیا ہے مگر اس افادیت سے ابھی مناسب کام نہیں لیا۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ افسانے کے خاصے معتد بہ سرمایے اور چند قابلِ ذکر ناولوں کو چھوڑ کر جدید اردو نثر کا کوئی بڑا کارنامہ نہیں ہے، مگر نقادوں نے اس نکتے پر غور نہیں کیا کہ حقیقت پسندی کی وہ لہر جو اچھی نثر کے لیے فضا ہموار کرتی ہے اُردو میں دیر میں شروع ہوئی اور گرد و پیش کی دنیا سے وہ واقفیت جو بالآخر زندگی اور اُس کے متنوع مظاہر کی عکاسی کر کے ہمارے ذہن کو وسیع بھی کرتی ہے اور اس میں بالیدگی بھی پیدا کرتی ہے بہت حال کی چیز ہے۔ میں نے دہلی کے ایک مشہور ہندی ناشر سے دریافت کیا کہ دیوناگری رسم خط میں اُردو کے ادب کا کون سا حصّہ مقبول ہوتا ہے تو اس نے قدیم و جدید شاعری چند ناولوں اور بیشتر اُردو افسانوں کا نام لیا لیکن سوانح عمریوں، مضامین، طنز و مزاح، تاریخوں، خود نوشت اور قلمی خاکوں کا ذکر نہیں کیا۔ جدید نقادوں نے ناول کی کمی پر افسوس کر کے ناولوں کے لکھنے کی طرف توجہ ضرور دلائی ہے مگر اس حقیقت کو پورے

طور پر محسوس نہیں کیا گیا کہ حقیقت پسندی اور عقلیت کی لہر جو صاف، سادہ، جاندار اور کارآمد نثر کی ترقی کی ضامن ہوتی ہے زیادہ تر سیاسی یا رومانی دائروں میں اسیر رہی، کھل کر اپنے حُسن سے مست ہو کر اپنی خاطر سامنے نہیں آئی، اس لیے جدید تنقید کو نثر کی تنقید کی طرف اور توجہ کرنا ہے اور جس طرح کلیم الدین نے عملی تنقید میں غزل اور نظم کے کچھ نمونوں کو لے کر اُن کا تجزیہ کیا ہے۔ اسی طرح نثر کے نمونوں کا بھی تجزیہ کرنا ہے تاکہ ہم نثر کے امکانات سے اور کام لے سکیں اور سخن ہائے گفتنی کا یہ بار شاعری کے کاندھوں پر نہ ڈال دیں۔

گذشتہ تیس سال میں ہماری تحقیق نے خاصی ترقی کی ہے اور اس کے اثر سے ہماری ادبی تاریخ کے بہت سے تاریک گوشے منوّر ہو گئے ہیں۔ اور بہت سے دوسرے درجے کے شعرا سے ہم زیادہ واقف ہو گئے ہیں۔ تحقیق تنقید کے لیے بنیاد کا کام دیتی ہے اور یہ واقعہ ہے کہ نقّاد تحقیق سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ لیکن تحقیق تنقید نہیں ہے اور نہ تحقیق کے قابلِ قدر سرمایے کی بنا پر کوئی نقّادوں کی صف میں داخل ہو سکتا ہے آزادی کے بعد کے عہد کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ اپنے ادبی سرمایے پر کسی مذہبی یا اخلاقی یا سیاسی نظریے سے نہیں مگر اسی سرمایے کی خاطر یا اپنی بنیاد اور میراث سے زیادہ واقف ہونے کی خاطر علمی نقطۂ نظر سے توجہ ہوئی ہے اور گو اُردو زبان کو بعض سیاسی مصلحتوں کی وجہ سے بعض ریاستوں میں اس کا حق نہیں ملا لیکن تعلیم گاہوں اور علمی اداروں اور رسالوں میں تحقیق کی طرف جو میلان ہے وہ آزادی اور اس کے عطا کیے ہوئے وسائل کی دین ہے۔ ظاہر ہے کہ تحقیق جو

معروضیت عطا کرتی ہے اس کی ہمیں اور ضرورت ہے لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ پُرانے مصنّفین کے متن کی صحت کے علاوہ جس کی اہمیت مسلّم ہے، پُرانے مصنّفین کے حالات کی اہمیت ادبی تنقید میں صرف اس حد تک ہے کہ اس کے علم سے ہمیں مصنّف اور اس کی تصنیف کو سمجھنے میں کچھ مدد ملتی ہے۔ مگر ان حالات کی بنا پر تصانیف کے اشارات کو آیت حدیث کی طرح مان لینا صحیح نہیں۔ فن کبھی زندگی کی بجنسہٖ نقّالی نہیں ہوتا۔ اس کی صداقت زندگی کے واقعات کی صداقت سے مختلف ہوتی ہے اس میں تخیئلی تجربے کی صداقت کا سوال اہم ہوتا ہے اس لیے سوانحی نقطۂ نظر ادبی مطالعے میں ایک حد تک حارج ہوتا ہے کیوں کہ یہ ادبی روایت کے تسلسل کو ایک فرد کی زندگی کے واقعات کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے۔ ہمارے غزل گو شعرا کی زندگی کو ان کی غزلوں میں تلاش کرنا خصوصاً بہت خطرناک ہے۔ فن فنکار کا خواب بھی ہوتا ہے اور نقاب بھی اور یہ فرار کا راستہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے فن کار کے حالاتِ زندگی اور اس کے دور کے اہم میلانات سے واقفیت ہماری مدد کرتی ہے، مگر مرکزی اہمیت خود فن کی ہے جس کی اپنی ایک زندگی ہے اور جسے ہمیں تاریخی سماجی معیار سے دیکھنے کے بجائے مکمل اظہار کی حیثیت سے دیکھنا ہے۔ گذشتہ تیس سال میں تحقیق زیادہ تر تصانیف کے صحیح اور مستند ایڈیشن مرتّب کرنے میں لگی رہی ہے جو ضروری ہے۔ یہ مختلف مخطوطات کی طرف توجہ دلاکر اور اُن کا مقابلہ کرکے ایک مفید خدمت انجام دیتی رہی ہے مگر یہ جب تنقید کا فرض بھی ادا کرنے کی

کوشش کرتی ہے تو گمراہ کن ہو جاتی ہے۔ تحقیق کبھی کبھی صرف قدامت کو، کبھی تعداد کو، کبھی اپنی دریافت کو اتنی اہمیت دیتی ہے کہ اس کی وجہ سے ادبی معیار مجروح ہوتے ہیں۔ مثلاً معراج العاشقین کی اہمیت اردو نثر کی تاریخ میں مسلّم ہے۔ اس سے ہمیں اس میلان کا سلسلہ ملتا ہے جو بالآخر سب رس میں آکر ایک ادبی کارنامے کا باعث ہوتا ہے۔ معراج العاشقین کی ترتیب ایک علمی کارنامہ ہے اور ایسے علمی کارناموں سے ادب کو مدد ملتی ہے، مگر اس کی وجہ سے سب رس کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ اس لیے تحقیق کی طرف موجودہ توجہ کو سراہتے ہوئے، میں اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ تحقیق کی علمی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے تنقید سے اس کا موازنہ یا اس کے بل پر تنقید کی اہمیت کو کم کرنا کسی طرح درست نہیں۔ بلکہ موجودہ دور میں تو تنقید کا کام اور مشکل ہوگیا ہے کیونکہ علم میں وسعت اور مختلف زبانوں کے ادبی معیاروں کے علم نے، فن کی اپنی خصوصیات اور اس فن کے دوسرے فنون سے رشتے اور اس کی تہذیبی اور ذہنی بساط پر جگہ متعین کرنے کا کام خاصا مشکل بنادیا ہے۔ موجودہ تنقید صرف زبان و ادب سے واقفیت ہی نہیں، تاریخ، تہذیب، فلسفیانہ افکار، سیاسی مسائل اور نفسیاتی حقایق سب کا علم و عرفان چاہتی ہے اور ظاہر ہے کہ یہ کام کسی طرح آسان نہیں کہا جا سکتا۔

گذشتہ تیس سال میں علمی و ادبی ذوق کے متعین کرنے میں رسالوں کا رول نہایت شاندار رہا ہے اور تنقید و تحقیق اور تبصرہ

تینوں میدانوں میں ان رسالوں نے ایک قابلِ قدر کام کیا ہے۔ رسالہ "اردو" اور "نگار" کی خدمات کو اس سلسلے میں فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ ان رسالوں کے ذریعے سے اوّل تو سیکڑوں گمنام اور غیر معروف شاعروں اور ادیبوں کا تعارف ہوا ہے اور اُن کے کلام کے نمونے سامنے آئے ہیں۔ دوسرے جانے پہچانے شعرا کی بہت سی تصانیف جو ابھی تک پردۂ اخفا میں تھیں منظرِ عام پر آئی ہیں۔ تیسرے ان میں ہر قسم کے تنقیدی مضامین نکلے ہیں جن میں سے بعض نے نہایت قابلِ قدر خدمت انجام دی ہے۔ ان میں سے کئی رسالوں کے گرد اہلِ قلم کا ایک حلقہ ہے جس میں جانب داری اور وکالت اور ایک دوسرے کی پیٹھ کھجانے کا بھی مظاہرہ ہے۔ مگر ان کے ذریعے سے نظریاتی اور عملی دونوں قسم کی تنقیدیں بہرحال سامنے آئی ہیں مگر سنجیدہ رسالوں کا بھی ایک خاصا سیلاب ہے لیکن انھوں نے بجائے ذوقِ سلیم کی اشاعت کے سستی مقبولیت یا نئی اور سہل الحصول شہرت عطا کی ہے اور اس طرح ذوق کو بلند کرنے کے بجائے اُسے پست کیا ہے۔ چونکہ رسالے نکالنے کی سہولتیں پہلے سے زیادہ ہیں اور پڑھنے والوں کا حلقہ بھی بہرحال سُست رفتاری سے ہی مگر بڑھ تو رہا ہے اس لیے ان میں تنقید سے تحسین یا تنقیص پر اور تبصرے سے زیادہ مدح یا قدح پر توجہ ہے۔

اس زمانے میں تبصرہ نگاری کے فن کو خاصی ترقی ہوئی ہے۔ رسالہ اردو اور اردو ادب کے تبصرے عام طور پر تبصرے ہیں۔ ان میں صرف چند نام نہیں گنائے جاتے۔ پاکستان میں سویرا۔ نیا دور

صحیفہ اور فنون نے تبصرہ نگاری کا اچھا معیار قائم کیا ہے۔ نیا دور بنگلور اور سوغات بنگلور نے بھی اس سلسلے میں قابلِ قدر خدمات انجام دی ہیں۔ ہنری جیمس تو دراصل تبصرے کو تنقید کہنے کو ہی تیار نہیں ہے اور اس کا یہ خیال رسالوں کے بیشتر تبصروں اور کتابوں کے بیشتر مقدموں کے متعلق صحیح ہے۔ کیونکہ ان میں ادب سے زیادہ اشتہاریت اور معیار سے زیادہ مدح سرائی ہوتی ہے۔ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ ان تبصروں نے ادب کے معیاروں کو بھی متاثر کیا ہے کیونکہ ہر چنگاری کو شعلہ اور ہر ذرّے کو آفتاب سمجھنے کی وبا خاصی عام ہوگئی ہے۔ تبصرہ نہ تو وہ کھونٹی ہے جس پر تبصرہ نگار اپنے خیالات کا لبادا لٹکاتا ہے نہ یہ محض خوبیوں یا خامیوں کی طرف ایک اشارہ ہے اس میں کس نے کہا، کیا کہا اور کیسے کہا، تینوں پہلوؤں کی طرف توجہ ضروری ہے۔ یہ سوچنے کی بات ہے کہ اردو میں ابھی تک کوئی رسالہ ٹائمس لٹریری سپلیمنٹ کی طرح صرف اچھے تبصرے پیش کرنے کے لیے نہیں نکل سکا۔ مگر اس معاملے میں تو غالباً ہندوستان کی بیشتر زبانوں میں یہی رنگ ہے۔

تنقید اور تبصرے کے معیار کا گہرا تعلق پڑھنے والوں کے ذوق سے ہے۔ اور اس سلسلے میں کچھ تلخ حقیقتوں کا تذکرہ ضروری ہے۔ جدید سرمایہ دارانہ دور نے تجارتی مقاصد کو خاص طور سے فروغ دیا ہے اور اس لیے خونِ جگر کو بھی مالِ تجارت بنانے کا طریقہ بہت عام ہے۔ قومی حکومت سے ہمیں یہ توقع تھی کہ یہ تمام قومی زبانوں کے فروغ پر یکساں توجہ دے گی۔ مگر بعض سیاسی الجھنوں کی وجہ سے

ایسا نہ ہوا بہرحال ہم صنعتی دور میں قدم رکھ چکے ہیں اور ایسا ایک بڑا طبقہ موجود ہے جس کے لیے تفریحی مواد کی ضرورت ہے۔ ادب سے مانوس ہونے کی وجہ سے لیکن ادب کے بلند مقام کو نہ سمجھتے ہوئے وہ اس تحریر کی طرف مائل ہوتا ہے جو دراصل ادب نہیں مگر جس کے اوپر ادب کا ایک غلاف ہے۔ یہ شاعر کا کلام نہیں پڑھ سکتا، اس کے مختصر انتخاب پر قناعت کرتا ہے۔ یہ علمی مسائل کو سمجھنے کے لیے۔ وقت نہیں نکال سکتا، ہاں ان سے کچھ اوپری واقفیت ضروری سمجھتا ہے۔ یہ اپنا بھرم رکھنے کے لیے جدید ترین دبستانوں اور مکاتبِ خیال سے بھی اپنی دل چسپی ظاہر کرتا ہے خواہ وہ تجریدی آرٹ ہو یا اسپیس ٹریول یا خلا میں پرواز کے مسائل۔ میں ایسے رسالوں کی ضرورت کو تسلیم کرتا ہوں مگر اُن کی علم و ادب کی ٹھیکیداری پر مجھے اعتراض ہے۔ ان رسالوں نے تنقید کو محض شخصیت کی شعبدے بازی بنا دیا ہے اور فن سے زیادہ فن کار سے شغف کو فیشن۔ پھر فن کار کے یہاں اہم محرکات کی تلاش میں اس نے جو زمین آسمان کے قلابے ملائے ہیں اور رائی کا پہاڑ بنایا ہے، اس کی وجہ سے ادبی معیاروں کو بڑا نقصان پہنچا ہے۔ بقول ہنری جیمس نو دن کے شاہکاروں کی کثرت اور ہم عصری ادب کی حد سے بڑھی ہوئی سطحیت میں گہرا تعلق ہے۔ اس سطحیت میں زبان، حسن کاری کے آداب، خیال کی گہرائی، احساس کی تازگی سب مجروح ہوئے ہیں۔

تنقید بہر حال فن پاروں کی خصوصیات کی وضاحت اور ذوق کی صحت کا نام ہے۔ اس میں تجربات کی پرکھ اور قدروں کا تعین دونوں پہلوؤں کے ساتھ انصاف ضروری ہے۔ اس کام کے لیے ادب کے معیار ضروری ہیں مگر کافی نہیں۔ کچھ زندگی کے معیار بھی یہاں ضروری ہو جاتے ہیں۔ بقول ایلیٹ ادب کا تعین تو ادبی معیاروں کے مطابق ہی ہو سکتا ہے۔ مگر ادب میں عظمت کے لیے چیزے دیگر کی بھی ضرورت ہے۔ اس میں ہمیں جدید امریکن نقادوں کے معیار کے بجائے بالآخر آرنلڈ، ایلیٹ اور رچرڈس سے کچھ معیار لینے ہوں گے۔ اور اس کے ساتھ لوکاچ کے جمالیاتی تصور کو بھی ذہن میں رکھنا ہوگا۔ کہنا یہ ہے کہ تنقید بہر حال تہذیبی اور انسانی قدروں سے روگردانی نہیں کر سکتی اور اسی لیے مجھے اس میلان کے متعلق کہنا ہے جو حقیقت پسندی کے نام پر عسکری کے مضمون انسان اور آدمی اور سلیم احمد کے مضمون نئی نظم اور پورا آدمی میں ملتا ہے۔ ان دونوں مضامین میں کچھ انکشافات بھی ہیں مگر ان پر اعتراض یہ ہے کہ یہ دوسروں سے مختلف ہونے کے جذبے سے شروع ہوتے ہیں اور اس لیے ان میں ایک نیم پختہ ذہن کی بازی گری ہے۔ ہر نئی نسل پہلے پہلے اپنے آپ کو پچھلی نسل سے مختلف ثابت کرنے کے لیے پچھلی نسل کی قدروں کو ہدفِ ملامت بناتی ہے لیکن کچھ عرصے کے بعد ان قدروں سے ایک نیا مفاہمہ شروع کر دیتی ہے۔ انسان کے بجائے آدمی کا آئیڈیل خواہ کیسی ہی حقیقت پسندی کیوں نہ ہو ادب کا آئیڈیل نہیں ہو سکتا۔ ادب آدمی سے انسان کی خاطر

عظمت

سروکار رکھتا ہے وہ آدمیت میں انسانیت کو دیکھتا اور دکھاتا ہے اور اس مقصد کی خاطر اسے انسانیت میں آدمیت کو بھی تسلیم کرنا پڑتا ہے مگر وہ آدمیت یا نچلے دھڑ کی اہمیت پر ساری توجہ مرکوز کرکے ادب نہیں رہ سکتا۔ ہاں اس سے شرمانے کی بھی اسے ضرورت نہیں۔ اس میلان کو پاکستان میں زیادہ ترقی ہوئی ہے اور غالباً اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ سیاسی بندشوں کی وجہ سے سیاسی اور سماجی مسائل پر اظہار خیال کے بجائے فکر کا رُخ جسم کو کُریدنے اور اور جسم کی آنچ کو تاپنے میں لگ گیا ہے۔ اس روش نے تنقید کو بھی مَن کی موج بنادیا ہے۔ جس میں داستان سے زیادہ داستان سرا کو اہمیت حاصل ہے اور جس میں تنقید کے تاج محل کے بجائے انشائیہ ترنگ ہے۔ میں تنقید میں مَن کی موج کو یکسر نظر انداز نہیں کرتا یہ تنقید نہ ہو بہرحال بجائے خود ایک تخلیق ہے اور ہمیں ایک اور بصیرت عطا کرتی ہے، لیکن یہ بیشتر یک رُخی ہوتی ہے، یہ علمی اسلوب نہیں رکھتی۔ اسے معیاروں سے کوئی سروکار نہیں۔ یہ چونکا سکتی اور کبھی کبھی لطف کا بھی باعث بن سکتی ہے لیکن ہے یہ ایک قسم کی شعبدہ بازی۔ تنقید کو شعبدے بازی سے کوئی سروکار نہیں ہونا چاہیے۔ کبھی یہ نچلے دھڑ کی بات کرتی ہے کبھی لاشعور کی بھول بھلیوں کی۔ کبھی ایک ایسی حقیقت پسندی کی جس میں یہ ستارہ ایک اندھی بستی ہے کبھی یہ فارم کی دہائی دیتی ہے کبھی ٹیکنک اور کبھی صرف لہجے کی بات چھیڑتی ہے۔ اس کی ذہانت میں کلام نہیں مگر بقول لوکاچ جو اُس کی ذہنی رَو کی مصوری ایک قسم کا نیچرلزم ضرور

ہے مگر اس سے ہم اس دور کے انسان کی روح کو کیسے سمجھ سکتے ہیں۔ اسی طرح کافکا کی اداسی اور سارتر کی وجودیت کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے یہ کہاں لازم آتا ہے کہ جب تک ہم ان دونوں کے رنگ کو قبول نہ کرلیں ہر گز تنقید کا حق ادا نہیں کر سکتے۔

ہماری تنقید میں ایک کمی کا اعتراف ضروری ہے۔ بعض تاریخی اور معاشرتی حالات کی وجہ سے ادب کے مطالعے کے ساتھ فنونِ لطیفہ کے علم کی رہنمائی نہ ہو سکی۔ ہندوستان میں موسیقی، مصوری، بُت تراشی اور فنِ تعمیر کی شاندار روایات ہیں لیکن اردو کے نئے ادیب کو ان روایات میں بھرپور حصہ نہ ملا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب تک جس طرح موسیقی کی روایات کا علم شعرا کے یہاں نظر آتا ہے وہ اس دور میں کم ملتا ہے۔ مصوری سے بھی یوں ہی سا بس رہا ہے اور بُت تراشی اور فنِ تعمیر سے تو بہت کم واسطہ ہے۔ حال میں اس کمی کو دور کرنے کی کوشش ہوئی ہے۔ چنانچہ نصرت، نقوش اور صحیفہ میں فنونِ لطیفہ کی خصوصیات پر اچھے مضامین نکل رہے ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر اردو تنقید نے فنونِ لطیفہ کی وحدت سے پورا فائدہ نہیں اٹھایا اور اس لیے حُسن کاری کے آداب متعین کرتے وقت مصوری اور موسیقی اور فنِ تعمیر کے نئے نظریات سے مدد نہیں لی گئی۔ امریکہ کا نیا فنِ تعمیر جمہوریت کا فنِ تعمیر کہا جاتا ہے اور والٹ وھیٹمن کو اس کا پیغمبر بتایا جاتا ہے۔ اس میں نئی حقیقت مادہ نہیں مکاں ہے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے اشارہ کیا ہے

کر مارک ٹوین اور میل ویل کے یہاں راہ سے ہٹ جانے پر نعرہ ہے جب کہ وھیمٹن کے یہاں کھلی سڑک پر۔ رائٹ نے اسی کھلی سڑک سے حرکت کی طرف قدم بڑھایا ہے اور لاکار بوسیر کے یہاں انسان فطرت کی طرف واپس آیا ہے۔ سویٹ یونین میں بُت تراشی خاصی جاندار ہے اور اس کی جسامت میں عظمت کا احساس ہوتا ہے گویا ایک دیوتا نیند سے بیدار ہو رہا ہو۔ مصوری میں سیدھی سادی نقّالی افسانہ ہوچکی، اب کبھی لکیروں، کبھی زاویوں، کبھی بظاہر عجیب وغریب تصویروں کے ذریعے سے حسن کے نئے پہلو دریافت کیے جا رہے ہیں اس لیے تنقید مقررہ سانچوں، بندھی ٹکی زبان، موضوع اور ہیئت کے خانوں سے نکل کر حسن کاری کے نئے آداب سیکھنے اور سکھانے پر مجبور ہے۔ ہاں اس میں مغرب کی نقّالی سے کام نہ چلے گا بلکہ اجنتا اور ایلورا، کنارک اور تاج محل، نارائن راؤ، فیاض خاں اور علی اکبر خاں چغتائی اور ستیش گجرال اور حسن کے رمز و ایما کو بھی سمجھنا پڑے گا۔

سی۔ پی۔ اسنو نے دو تہذیبوں کی بحث میں اس خلیج کی طرف اشارہ کیا تھا جو آج کے ادیبوں اور سائنس دانوں کے درمیان حائل ہوتی جا رہی ہے۔ اُس نے یہ بھی کہہ دیا تھا کہ ادب میں اب بھی ماضی پرستی ہے اور مستقبل کی طرف لے جانے والے سائنس داں ہی ہیں۔ اسی وجہ سے لیوس کا عتاب اس پر نازل ہوا۔ لیکن ٹرلنگ نے ایک مدلّل مضمون میں یہ ثابت کیا ہے کہ اسنو کا یہ مطلب نہیں تھا کہ ادب ماضی پرست ہے یا عقلیت کے خلاف

جذبہ اُبھارتا ہے۔ دراصل وہ اس بات پر زور دینا چاہتا تھا کہ سائنس نے جو علم انسان کو دیا ہے، جو آفاقی اوزار دیے ہیں، اس میں بین الاقوامی تعاون اور اشتراک کے جو امکانات ہیں اس کی روشنی میں ادب کو اس سے اور زیادہ قریب ہونا چاہیے۔ میں اس خیال سے اتفاق کرتا ہوں کیونکہ سائنس بجائے خود انسان دوستی کی طرف لے جاتی ہے مگر صنعت و حرفت اسے جو اقتدار دیتی ہے اس کی وجہ سے وہ ادب کی قدروں کے بغیر انسانیت کے لیے خطرہ بن سکتی ہے اس لیے یہ ضروری ہے کہ ادب زبان کی صحت پر زور دے کر لفظ کی طاقت سے پورا کام لے اور سائنس دانوں کو اس طاقت کا احترام سکھائے ورنہ لفظ کے احترام اور اس طرح خیال کی صحت کے بغیر پوری تہذیب بقول ایزرا پاونڈ خطرے میں مبتلا ہو سکتی ہے۔ بظاہر اس موقع پر یہ بات غیر متعلق معلوم ہوتی ہے مگر تنقید نے ابھی تک لفظ کے صحیح استعمال پر پوری توجہ نہیں کی ہے۔ سب سے بڑی مثال اصطلاحوں کے استعمال میں ملتی ہے۔ ہم symbolism کے لیے رمزیت اشاریت دونوں استعمال کرتے ہیں اور symbol کے لیے علامت کا استعمال بھی کرتے ہیں Objective کے لیے ہم خارجی اور معروضی دونوں لاتے ہیں Emotion اور feeling کے لیے علیحدہ علیحدہ الفاظ نہیں ہیں۔ نظریہ Theory کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے اور Ideology کے لیے بھی۔ ایمج اور ایمجری کے لیے جس کا جو جی چاہے لفظ استعمال کرتا ہے مجھے اس پر اصرار نہیں کہ اس

سلسلے میں عربی فارسی سے اصطلاحیں لی جائیں۔ عربی، فارسی، ہندی، انگریزی جس زبان کا لفظ موزوں ہو استعمال کرنا چاہیے اور اصطلاحات بنانے میں ہندی اور فارسی دونوں اجزا سے کام لینا چاہیے جس طرح انگریزوں نے ٹیلی وژن جیسے لفظ بنائے ہیں ہمیں بھی بنانا چاہیے۔

تنقید کے لیے زبان کا مسئلہ اس لیے اور بھی اہم ہے کہ اب تک ہم زبان کی صحت کے سلسلے میں چلن کے بجائے دہلی اور لکھنؤ کی ٹکسال پر تکیہ کرتے ہیں۔ تحریر کے لیے معیاری زبان کی ضرورت مسلّم مگر معیاری زبان وہ ہے جسے معیاری ادیبوں نے استعمال کیا ہے اگر اس کا لحاظ رکھا جائے تو زبان کا ایک نیا معیار قائم ہو جاتا ہے جس میں نشاط اور نجات کے قافیے کی صحت پر بحث کی گنجائش نہیں رہتی اور زبان کی خود مختار حیثیت اور اس کا چلن معیار بنتا ہے۔

موجودہ اردو کا کارنامہ بھی قابلِ ذکر ہے کہ اس نے مشاعرول کے شاعر کو اپنی مسند سے ہٹا کر دوسری صف میں بٹھا دیا ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ مشاعروں میں اچھے شاعر سرے سے مقبول نہیں ہوتے۔ ہاں اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ مشاعروں کی مقبولیت شاعری کا معیار نہیں ہے کیوں کہ یہاں دوسرے عناصر بھی کام کرتے ہیں۔ چنانچہ فیضؔ و فراقؔ مشاعرے کے راستے سے شاعری کی مسند کی طرف نہیں آئے۔ شاعری کی مسند نے انھیں مشاعرے کی مسند بھی دے دی ہے اور یہی بات اختر الایمان، جمیلؔ مظہری اور احمد ندیم قاسمی کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے۔

اس طرح موجودہ تنقید نے بعض شعرا کو ان کا حقیقی مقام دلایا ہے

اس سلسلے میں فانیؔ اور یگانہؔ کا نام لینا ضروری ہے۔ فانیؔ کی عظمت سے سرے سے انکار تو کسی دور میں ممکن نہ تھا مگر ان کی یاسیت آج سے بیس پچیس برس پہلے کچھ اچھی نظر سے نہ دیکھی جاتی تھی حیات و موت کا جو عرفان فانیؔ کے یہاں ملتا ہے اس کے ساتھ اب زیادہ انصاف ہو رہا ہے اور وہ صرف خواہشِ مرگ کے شاعر نہیں بلکہ اس بے پایاں درد و کرب کے شاعر سمجھے جاتے ہیں جس کا ایک نام زندگی ہے اور دوسرا موت۔ پھر یگانہؔ کی انفرادیت اور کس بَل کا احساس بھی اس دور کی تنقید کی صحتِ نظر کی روشن دلیل ہے۔ اس طرح جو لوگ بیدیؔ کی زبان سے مانوس نہ ہونے کی وجہ سے اُن کے فن کی عظمت کو نہ پہنچ سکتے تھے اور کرشن چندر کی رومانیت اور زبان کی چاشنی کی وجہ سے ان کے ناولوں اور افسانوں کو فن کی معراج سمجھ بیٹھے تھے اور فارمولے کو ادب قرار دینے لگے تھے ان کی کم نگاہی کی طرف اشارہ کر کے ہمارے نقادوں نے صحتِ ذوق کے آداب سکھائے ہیں۔ منٹوؔ کی عظمت کا ابھی پورا احساس نہیں ہوا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی چند جنسی مسائل سے دلچسپی کی وجہ سے اس کی حیرت انگیز فنی صلاحیت اور اس کی جدید اور جاندار زبان کی طرف ابھی لوگوں کی نظر نہیں پڑی ہے۔

ہماری تنقید نے بلاشبہ اس تیس سال میں خاصا قدم آگے بڑھایا ہے۔ لیکن اسے ابھی ایسا جمالیاتی نظریہ مرتب کرنا ہے جس میں ایک طرف روایت کا احساس ہو اور دوسری طرف حسن کاری کے نئے آداب کے سمجھنے اور سمجھانے کی گنجائش، جس میں نثر اور نظم کے بنیادی فرق کو ملحوظ رکھا جائے اور دونوں کے حسن کے ساتھ انصاف ہو سکے اور جس میں شاعری کی نئے احساس کی ترجمانی اور نثر کی نئے شعور کی عکاسی

کے لیے اصول موجود ہوں۔ اس جمالیاتی نظریے کے لیے ادب کو محض فن لطیف سمجھنا کافی نہ ہوگا۔ زندگی اور تہذیب سے اُس کے بنیادی تعلق کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ یہ نظریہ انتخابی ہوگا کیونکہ زندگی انتخابی ہے۔ اس کی ہندوستانیت مشرقی مزاج کا سہارا لے کر علیحدگی پسندی کی طرف نہ لے جائے گی بلکہ شوق کے ہر صحرا اور عشقِ بلاخیز کے قافلۂ سخت جان کی ہر منزل کو اپنائے گی۔ یہ سائنس سے معروضیت لے گی اور اسے انسان دوستی کی قدریں دے گی۔ یہ ادب کی خاطر تعلیم، تہذیب، سماجیات، نفسیات سب کی وادیوں سے گزرے گی۔ مگر ان میں بھٹکتے رہنے کے بجائے اپنے مرکز کی طرف واپس آئے گی اور بقول ایلیٹ فن اور فن پاروں کی توضیح کے ذریعے سے ذوقِ سلیم کی اشاعت کرکے صنعتی دور میں انسانیت کی قدروں کا علم بلند رکھے گی۔

تنقید کے مسائل

خواتین و حضرات!

چند سال ہوئے دہلی یونیورسٹی کے ایک توسیعی لکچر میں اُردو میں ادبی تنقید کی صورت حال پر اپنے مقالے کا آغاز میں نے ان الفاظ سے کیا تھا:

"ادبی تنقید نے پچھلے تیس سال میں بڑی ترقی کی ہے اور آج اس کا سرمایہ خاصا اہم ہے مگر مجموعی طور پر اب بھی اس میں طرفداری زیادہ ہے سخن فہمی کم. طرفداری یا جانب داری کو میں بہت بُرا نہیں سمجھتا لیکن طرفداری اور سخن فہمی کے فرق پر زور دینا چاہتا ہوں۔ تنقید میرے نزدیک وکالت نہیں پرکھ ہے۔ کبھی کبھی جب کوئی روایت فرسودہ ہوجاتی ہے تو بغاوت کے لیے ایک وکالت کی ضرورت ہوتی ہے اور اس

بغاوت کے پیچھے سخن فہمی کا ایک نیا شعور بھی ہوتا ہے
مگر سخن فہمی کا معیار قابلِ اطمینان ہو تو دودھ اور
پانی کا فرق ملحوظ رہتا ہے ورنہ دودھ کو پانی اور
پانی کو دودھ کہنے والوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا رہتا ہے"

اجازت دیجیے کہ اس مقالے کا آخری پیراگراف بھی یاد دلادوں:

"ہماری تنقید نے بلاشبہ اس تیس سال میں
خاصا آگے قدم بڑھایا ہے لیکن اسے ابھی ایسا
جمالیاتی نظریہ مرتّب کرنا ہے جس میں ایک طرف
اپنی روایت کا احساس ہو اور دوسری طرف حُسن
کاری کے نئے آداب کو سمجھنے اور سمجھانے کی گنجایش
جس میں نثر اور نظم کے بنیادی فرق کو ملحوظ رکھا
جائے اور دونوں کے حُسن کے ساتھ انصاف
ہو سکے اور جس میں شاعری کے نئے احساس
کی ترجمانی اور نثر کے نئے شعور کی عکاسی، دونوں
کے لیے اصول موجود ہوں۔ اس جمالیاتی نظریے
کے لیے ادب کو محض فنِ لطیف سمجھنا کافی نہ ہوگا۔ زندگی اور
تہذیب سے اس کے بنیادی تعلق کو ملحوظ رکھنا پڑے گا۔
نظریہ انتخابی ہوگا۔ کیونکہ زندگی انتخابی ہے۔ اس کی
ہندوستانیت مشرقی مزاج کا سہارا لے کر علیحدگی
پسندی کی طرف نہ لے جائے گی بلکہ شوق کے ہر
صحرا اور عشق بلاخیز کے ہر قافلۂ سخت جاں کی

منزل کو اپنائے گی۔ یہ سائنس سے معروضیت لے
گی اور اسے انسان دوستی کی قدریں دے گی
یہ ادب کی خاطر، تعلیم، تہذیب، سماجیات، نفسیات
سب کی وادیوں سے گزرے گی، مگر ان میں بھٹکتے
رہنے کے بجائے اپنے مرکز کی طرف واپس آئے گی
اور بقول ایلیٹ فن اور فن پاروں کی توضیح کے
ذریعے سے ذوق سلیم کی اشاعت کرکے، اس
صنعتی دور میں انسانیت کی قدروں کا علم بلند
کرے گی۔"

یعنی موجودہ تنقید کے متعلق میرا رویہ نہ مدلل مداحی کا ہے نہ مسلسل مرثیہ خوانی کا۔ میں موجودہ تنقیدی معیار سے مطمئن نہیں ہوں مگر اسے کم پایہ بھی نہیں سمجھتا۔ خصوصاً آزادی کے بعد جو تنقیدی سرمایہ وجود میں آیا ہے اس کی کمزوریوں کا احساس رکھتے ہوئے مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی پس و پیش نہیں کہ اس نے اردو تنقید کو نئی منزلوں میں قدم رکھنا سکھایا ہے۔ اردو میں تحقیق نے بھی بڑی ترقی کی ہے اور اس ترقی میں یونیورسٹیوں کے اساتذہ کا بھی ہاتھ ہے گو ابھی یہاں معیار پر کم اور پیداوار پر زیادہ توجہ ہے۔ مگر یونیورسٹیوں کا کام صرف نئی معلومات فراہم کرنا ہی نہیں ہے معلومات کی معنویت کی طرف بھی اشارہ کرنا ہے۔ اس لیے ہمارے لیے ضروری ہے کہ ہم نہ صرف تحقیق میں اور ترقی کریں، ہمارے لیے اس سے زیادہ ضروری یہ ہے کہ ہم ایک اچھے تنقیدی شعور پر اصرار کریں اور اس تنقیدی شعور کی

مدد سے تدریس، تحقیق اور تنقید تینوں میں اس علم کو عام کریں جو خوب سے خوب تر کی جستجو کر سکے اور سہل پسندی، سستی مقبولیت اور سستی سیاست کے دور میں فکر و فن کی اعلیٰ ترین قدروں کا علمبردار ہو۔

آزادی کے بعد ہندوستان نے ترقی ضرور کی ہے مگر آزادی کے حقیقی مفہوم کو نہ سمجھنے کی وجہ سے ہم نے اسے حقوق کا ایک لامتناہی سلسلہ سمجھا ہے۔ فرائض کی سخت اور صبر آزما سیڑھیاں ہمیں یاد نہیں رہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ حقوق کی جنگ اور اقتدار کی دوڑ میں ہم عقیدے کے بحران، تہذیب کے بحران اور قدروں کے بحران میں گرفتار ہو گئے ہیں۔ یورپ نے جب ازمنہ وسطیٰ کی منزل سے گزر کر جدید دور میں قدم رکھا تو اس نے روشن خیالی اور عقلیت کو شمع راہ بنایا، سائنسی نظر اور اس کی عقلیت اور تجرباتی طریق دونوں سے کام لیا۔ ذہن کو حریت فکر سکھائی۔ انسان دوستی اور فرد کے احترام پر زور دیا۔ زندگی کے سیکولر مزاج کو بڑھایا۔ خیال اور اظہار کی آزادی پر اصرار کیا، تشکیک اور اختلاف کا احترام سکھایا، جمہوریت کا تجربہ کیا، ادب کے فروغ کے ذریعے سے قوموں کو اپنی خودی کو پہچاننے اور اس پر اصرار کرنے کی طرف مائل کیا اور افراد کو اپنی ذات کے عرفان اور ذات کے اظہار کے ذریعے سے وہ چنگاری دی جو انھیں آتش بجاں رکھ سکے۔ ان چیزوں کے ساتھ یورپ کی صنعتی زندگی نے مادّی خوشحالی اور سستی تفریح کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی۔ اس نے کاروبار اور اشتہار کو قدر بنا دیا۔ اس نے مشین سے کام لیتے لیتے مشینی کلچر پیدا کرنا شروع کر دیا۔ یورپ کے حکما اور فلسفیوں کو یورپین تہذیب

کے ان امراض کا احساس ہے، مگر ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم نے یورپ سے حریتِ فکر کا سبق نہیں سیکھا، جمہوریت کے مفہوم کو نہیں سمجھا سائنسی نظر نہیں پیدا کی۔ انسان دوستی اور سیکولرزم کے رموز حاصل نہیں کیے، فرد کی آزادی، تشکیک اور اختلاف کی اہمیت کو نظر انداز کرتے رہے عقلیت اور تجرباتی طریقۂ کار سے کام نہیں لیا۔ ہاں صنعتی دَور کی کاروباری ذہنیت، اشتہاریت اور مادّی خوشحالی کی روایات لے لی۔ ہماری یونیورسٹیوں کا یہ فرض تھا کہ وہ جاہ طلبی کے اس دَور میں علم کا پرچم بلند رکھیں مگر یونیورسٹیاں اپنے گردوپیش کے خلفشار سے بالکل محفوظ کیسے رہ سکتی ہیں۔ ہاں یہ دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ یونیورسٹیاں اپنے بنیادی منصب یعنی قدروں کے فروغ کو بھولتی جاتی ہیں اور حریتِ فکر اور عام روش سے اختلاف کی اہمیت کو پس پشت ڈالنے لگی ہیں۔ یونیورسٹیوں کا کام اربابِ سیاست کی بازی گری کا پردہ چاک کرنا بھی ہے اور ہر ایسے فلسفے، نظریے مکتب فکر پر تنقیدی نظر ڈالنا بھی ہے جو جامد ہو چکا ہے یا جو فیشن یا فارمولا بن چکا ہے۔ یونیورسٹی کے استاد کے لیے وہ علم ضروری ہے جو روایت کا احساس رکھے مگر روایت پرست نہ ہو، جو تجربے سے توانا ہو، مگر تجربے کے معنی اپنی کمی یا محرومی کی پردہ پوشی کے نہ لے۔

ہمیں اپنی یونیورسٹیوں میں اس پر اصرار کرنا چاہیے کہ استاد اپنے سارے ادبی سرمایے پر نظر رکھتا ہو اور اس نظر نے اسے ادب سے ایک شغف دیا ہو۔ معلمی ایسا ویسا کاروبار نہیں کاروبارِ شوق ہے۔ اس میں دیکھنا بھی ضروری ہے اور دکھانا بھی اور دیدہ دری

سے محبّت بھی، لیکن کیا دکھانا۔ صرف تصوف کے رموز یا مذہب کے احکام یا اخلاق کے مسائل یا حُسن و عشق کے راز و نیاز ہی نہیں، خیالات و جذبات کا موزوں الفاظ کا جامہ پہننا، لفظ کا تخلیقی استعمال اور لفظ کا تعمیری استعمال، لفظ کا صوتی آہنگ، معنی کی تہیں، استعارے کے ذریعے سے خیال کی توسیع اور علامات کے استعمال سے حقایق کی کچھ ایسی تعبیریں جو زندگی کو نیا رنگ و آہنگ دیتی ہیں، حُسن کے نئے جلوے، اور بات کہنے کے نت نئے انداز۔ مگر اس کے لیے ضروری یہ ہے کہ ادب کا معلّم خواہ کوئی نظریہ رکھتا ہو مگر ادب کو نہ مذہب کا محکوم سمجھے نہ اخلاق کا نائب نہ سیاست کا سپاہی، نہ صحافت کا سلسلہ بلکہ خواہ وہ مذہبی افکار کو اہمیت دیتا ہو یا اخلاقی اقدار کو، سیاسی نظریوں کو یا کسی خاص علمی طریقۂ کار کو مگر ادب کے مطالعے میں ادب کے مخصوص منصب، اس کے جمالیاتی عنصر، اس کی حُسن کاری کو اوّلین درجہ دے اور اس کی مخصوص بصیرت کو کسی دوسری بصیرت کے مقابلے میں کم مایہ نہ سمجھے۔

اس سلسلے میں ٹائمس لٹریری سپلیمنٹ ۲۷ جولائی ۱۹۶۷ء کا یہ اقتباس دلچسپی سے خالی نہ ہوگا:

> "آئی۔ پی۔ بلیک مور نے ایک دفعہ کہا تھا کہ ادب دستیاب حقیقت کے سرمایے میں اضافے کی ایک کوشش ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں تھا کہ مصنفوں کو زیادہ اطلاعات یا معلومات دینا چاہییں۔ نہ اس کا یہ مطلب تھا کہ ادب

دوسرے شعبوں کے ماہرین کی تائید کے لیے حاضر
رہے۔ اس کا سیدھا سادا مطلب یہ تھا کہ مادّی
حقایق اور خیالات تجربے کے سرچشمے سے آسانی
سے اور مہلک طریقے سے علیحدہ ہوسکتے ہیں اور
مصنّف کا کام یہ ہے کہ وہ ان دونوں کو پھر سے
ایک دوسرے سے مربوط کرے اور فن میں ان
کے انسانی اور تخلیقی نتائج کو پرکھے۔ اس طرح
ادب خیالات کو حقیقی بنا سکتا ہے یعنی اس مواد
کو احساسات تک ایک ٹھوس شکل میں پہنچا سکتا
ہے اور ادب کے لیے اگر کوئی Function
یا مقصد متعین کیا جا سکتا ہے تو ہم اس سے زیادہ
نہیں جا سکتے۔"

یہ بات میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ میرے نزدیک ہماری تنقید نے ابھی تک کھلے بندوں دل سے اور صاف لفظوں میں اس حقیقت کا اعتراف نہیں کیا ہے۔ ادب میر کا وہ باغ ہے جسے کسی امیر دوست کے پائیں باغ کے دریچے کی ہر وقت ضرورت نہیں کیونکہ اس کے اپنے باغ میں پہلے سے زندگی کے کتنے باغ وصحرا حل ہوئے ہیں اس کے معنی یہ بھی نہیں کہ ادب صرف جگر کادی اور سینہ خراشی کا فن ہے، لیکن اس کے یہ معنی ضرور ہیں کہ ادبی نظریات میں ذاتی تجربے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ایک نقاد نے تو شاعری اور ادب کو زندگی کی ایک شخصی اور ذاتی تعریف کہا ہے۔ یہ تجربہ داخلی اور جذباتی ہوتا

ہے (تجربے کی قدر و قیمت اس کی گہرائی، اس کی معنویت، اس کی اپنی صداقت اس کی پیچیدگی اور اس کی علامتی نوعیت میں ہے نہ کہ کسی اخلاقی، سیاسی، فلسفیانہ یا سائنسی نظریے سے مطابقت میں) ہاں اس تجربے میں چونکہ سیاست اور فلسفہ اور اخلاق کی قدریں بھی در آتی ہیں اس لیے اپنی اپیل میں وہ اکثر فلسفہ و اخلاق سے کمتر ثابت نہیں ہوتیں اسی لیے ادب ان معنی میں سماجی دستاویز یا اخلاق کا صحیفہ نہیں ہے جن معنوں میں سوشیالوجی کی کوئی کتاب یا اخلاقیات کا کوئی نظام کیونکہ ادب کی عظمت سماجی یا اخلاقی نظریوں سے مطابقت میں نہیں اس کے سماج اور اخلاق کا اپنے طور پر احساس دلانے میں ہے۔ فن کو اخلاقی نظریے کی اس لیے ضرورت نہیں کہ فن خود اخلاق ہے اسے اسی طرح سیاسی نظریے کی بھی ضرورت نہیں کہ وہ بھی اپنے طور پر سیاسی شعور دیتا ہے۔ ادبی تنقید کو ادب کے اسی منصب کا احساس عام کرنا ہے کیونکہ اب بھی ادب سے تلوار یا نعرے کا کام لیا جاتا ہے۔ ہمارے کلاسیکل ادب میں ادب کے فنی اور صناعانہ پہلو پر زیادہ زور تھا۔ سر سید اور حالی نے اس کے اصلاحی اور اخلاقی رول پر زیادہ زور دیا۔ ادب لطیف والوں نے اسے فن برائے فن کے سطحی تصور کے لیے استعمال کیا۔ ترقی پسند تنقید نے اس سے ایک سیاسی نظریے کی ترویج میں کام لیا اس میں زندگی سے مراد ایک خاص زندگی اور حقیقت سے مراد ایک خاص طبقاتی کش مکش کی مصوری تھی اور سماج سے مراد ایک خاص سماجی نظریہ۔ یہ نظریے یکسر غلط نہیں ہیں ہاں یک طرفہ ہیں اور ان سے ادب کے حقیقی

ادبی تنقید کا منصب

رول کا پورا پورا اظہار نہیں ہوتا اسی لیے میں ادب کے جمالیاتی پہلو کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہوں اور میرے نزدیک اس جمالیات میں سماجی اور اخلاقی قدروں کی پوری پوری گنجائش موجود ہے۔

ہماری تنقید نے جب عقلیت کے زیر اثر نیچر سے مطابقت کو مطمح نظر بنایا تو اس نے فطرت کے جمال ہی کو مدِنظر رکھا اس کے جلال کو نظرانداز کر دیا اسی طرح اس نے سماجی انسان پر زیادہ زور دیا اور اس آدمی کو نظر انداز کر دیا جو اپنے پیچھے ایک لمبی تاریخ جانور کی رکھتا ہے، ادب لطیف کے دور میں صرف رومانی جذبات سامنے آئے، ترقی پسند تحریک نے اس سماجی انسان کی جستجو کو اور آگے بڑھایا۔ یہ اکہری آوازوں کا ادب تھا اس لیے ان کی تنقید بھی اکہری تھی۔ بیسویں صدی میں ہمیں مغرب و مشرق میں اس آدمی کی آواز ملتی ہے جسے ایمان روکتا ہے اور کفر کھینچتا ہے جسے حُسن سے بھی لگاؤ ہے اور جسے زندگی بھی عزیز ہے جو خواب بھی دیکھتا ہے اور ان خوابوں کی لاحاصلی کو بھی جانتا ہے جسے ایلیٹ کے الفاظ میں شاعری کی تینوں آوازوں سے کام لینا پڑتا ہے جو حُسن کے پرانے یونانی اور لاطینی سانچوں سے اُکتا کر کبھی کبھار پکاسو کی طرح بدصورتی میں حسن پاتا ہے کیونکہ بقول کاکتو کے پکاسو اس لیے بدصورت معلوم ہوتا ہے کہ وہ حسن سے آگے بھی دیکھتا ہے جو شیرینی کے بجائے کچھ تلخی کا مطالبہ کرتا ہے اور بنی اسرائیل کی طرح من و سلویٰ سے گھبرا کر کھیرے اور ککڑی، لہسن اور پیاز کا چٹخارا تلاش کرتا ہے، جسے لب و لہجے میں ایک جہان معنی نظر آتا ہے، جو بھری بستی میں اپنے

کو تنہا محسوس کرتا ہے کیونکہ کوئی اسے پہچانتا نہیں اور نہ اس کا درد جانتا ہے یعنی تنقید اگر صرف اکہری آوازوں یا اکہری شخصیتوں کی درجہ بندی میں لگی رہی تو وہ اپنی معنویت کو محدود کردے گی لیکن اگر اس نے حسیت Sensibility کی تبدیلی کے ساتھ اظہار Expression میں تبدیلی کے راز کو پالیا تو وہ ادب کی سچی بصیرت عام کرسکے گی۔ اس کے معنی کلاسیکی تنقید سے انکار نہیں نہ کسی تنقید کے دبستان کو یکسر غلط سمجھنے کے ہیں اس کے معنی یہ ہیں کہ بدلتے ہوئے ذہن کے ساتھ بدلتی ہوئی زبان اور اس کے بدلتے ہوئے آہنگ کی پرکھ کا تنقید کو احساس ہو۔ اس لیے صرف سیاہ دسفید والی ساری تنقید ہمارے لیے گمراہ کن ہے بلکہ ہمیں ایک ایسے نظریے کی ضرورت ہے جو تمام رنگوں کا عرفان دے سکے اسی لیے میرا مطالبہ یہ ہے کہ ہم ادب کے سچے وفادار ہوں۔ ادب سے وفاداری ہی زندگی سے ہماری وفاداری کا دوسرا نام ہوگا اب تک جو وفاداری Commitment کا ادب ہے اس کی وفاداری زندگی کے ایک خاص تصور سے ہے لیکن دنیا کے بڑے شاعر اور ادیب زندگی کے کسی خاص نظریئے سے وفاداری کی وجہ سے بڑے نہیں ہوئے ان کی بڑائی اپنی ادبی نظر سے وفاداری میں ہے۔ شیکسپیر یا غالب کو کسی نظریۂ زندگی میں مقید نہیں کیا جاسکتا کسی خاص نظریے کی وجہ سے ادب نہ اچھا ہوتا ہے نہ برا۔ بڑائی اپنے مسلک سے پوری وفاداری میں ہے خواہ وہ کوئی بھی مسلک ہو وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے۔ پُرامن

وجود باہمی Peaceful Coexistence سیاست کی چال ہو مگر ادب میں یہ ذہنی صحت کی علامت ہے ادب کے باغ میں سو طرح کے پھولوں کی گنجایش ہے۔

اسی بنیادی چیز پر زور دینے کے بعد مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ ہمیں بی۔اے اور ایم۔اے کی منزل پر ادب کی تعلیم میں اپنی توجہ فن کار سے ہٹا کر فن پر مرکوز کرنی پڑے گی ظاہر ہے کہ فن کار کی زندگی کے حالات، اس کی شخصیت اس کے ماحول کا مطالعہ مفید سہی مگر تنقید کا بنیادی مقصد نہیں ہے۔ یہ اس لیے مفید ہوتا ہے کہ اس سے فن کو سمجھنے میں کچھ مدد ملتی ہے، مگر اصل چیز فن ہے اور فن لفظ کے خیال انگیز ہونے میں ہے۔ میں یہ بات اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ایم اے کے بہت سے طلبا اقبال کے فن کے متعلق بہت کم جانتے ہیں ہاں وہ اقبال کے اسلامی افکار ان کے مسلمانوں کی زندگی میں انقلاب لانے اور مغربی فلسفیوں سے اثر قبول کرنے کے متعلق خاصی معلومات رکھتے ہیں وہ درد یا آتش کے فن کو نہیں دیکھتے ان کے تصوف کے اسرار کی پردہ کشائی میں لگے رہتے ہیں۔ غالب کے اکثر اشعار پر تنقید میں غالب کے تصوف یا ان کی قنوطیت یا رجائیت کے متعلق زیادہ تر اظہار خیال ہوتا ہے مگر یہ بات کم ملتی ہے کہ اندیشہ ہائے دور دراز یا آشوب آگہی یا قانون باغبانی صحرا جیسی تراکیب سے کیا تصویریں سامنے آتی ہیں ان کے ساتھ کیسی تصویریں لپٹی ہوئی ہیں اور یہ کس طرح تہہ در تہہ معنی رکھتی ہیں اور اس طرح اپنی خیال انگیز

زبان سے کس طرح ہمارے تخیل کو تقویت دیتی ہیں اور کس طرح ہمیں زیادہ حسّاس اور دور بیں بناتی ہیں۔

فن کے اس نئے تصوّر میں ہمیں وزن کے پرانے اور نئے سانچوں کو بھی ملحوظ رکھنا پڑے گا اس کے معنی یہ ہیں کہ ہمیں شاعری کے متعلق بات کرنے کا حق ہی نہیں ہے جب تک ہم عروض سے واقف نہ ہوں اور عروض سے واقف ہوکر ہی ہم عروض کی سخت گیری اور آزاد نظم کی کھلی فضا اور شعر منثور کے آہنگ کو سمجھ سکتے ہیں اس معاملے میں ہماری پرانی تنقید محدود بھی مگر ہم سے زیادہ وزن رکھتی تھی کہ وہ وزن کے سانچوں اور قافیے کے آداب سے واقف تھی۔ اس کی خرابی یہ تھی کہ وہ ہماری کلاسیکل موسیقی کی طرح صرف قواعد پر اصرار کرتی تھی ان کی روح کو سمجھنے کی بالکل کوشش نہیں کرتی تھی اسی لیے میں بیسویں صدی کی ابتدا میں عظمت اللہ خاں کے مضامین اور حال میں ڈاکٹر گیان چند کے مضامین کی اہمیت کی طرف آپ کو توجہ دلانا چاہتا ہوں اگر ہم اپنے عروضی نظام اور سالم بحروں اور زحافات کے قواعد کو سمجھ لیں اور اس بات کو بھی دھیان میں رکھیں کہ ہمارے صوتی آہنگ میں ایرانیوں اور عربوں کے صوتی آہنگ میں فرق ہے تو اوّل تو پنگل کی طرف عظمت اللہ خاں کی توجہ کا راز سمجھ میں آجائے گا اور دوسرے اس کمی کا احساس ہو جائے گا جو گیت کے سارے سرمایے کو ہندی کے حوالے کرکے اپنی میراث سے بے اعتنائی کی وجہ سے پیدا ہوئی۔ اس سلسلے سے یہ بات بھی واضح ہو جائے گی کہ آزادی کے بعد کیوں گیتوں کی طرف

توجہ زیادہ ہوئی ہے۔ یہ کوئی من کی موج نہیں بلکہ آج کے شاعر کی اپنی چیزوں کی تلاش اور اپنی ساری ادبی تاریخ اور پوری ادبی روایت سے کام لینے کی شعوری رَو کا نتیجہ ہے۔ پھر قافیے کو جو اہمیت ہماری شاعری میں حاصل تھی اس کو ہم صرف یہ کہہ کر نہ ٹالیں گے کہ بھائی شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں ہے بلکہ شاعری ہی میں نہیں نثر میں بھی قافیے کے استعمال سے توقع اور تکرار کا جو نظام وجود میں آتا ہے اس کی ضرورت سمجھ میں آجائے گی اور یہ بھی معلوم ہوجائے گا کہ ہماری پرانی شاعری میں خرابی یہ نہیں تھی کہ اس میں قافیے اور ردیف پر اصرار تھا بلکہ خرابی یہ تھی کہ اس کا ایک ہی طرح استعمال تھا۔ اگر ہم اس بات پر غور کریں کہ سترھویں اٹھارویں صدی میں انگریزی شاعری نے جس Heroic couplet کو شستہ و رفتہ بنایا اسی کو اس صدی کے ختم ہوتے ہی رومانی شعرا نے اپنے خیال کی پرواز کے لیے زنجیر سمجھا تو یہ بھی واضح ہوجائے گا کہ قافیہ گو شاعری میں بنیادی اہمیت نہیں رکھتا مگر اس سے شاعری اور نثر دونوں میں اب بھی بڑا کام لیا جا سکتا ہے اور لیا جاتا رہے گا چنانچہ فیضؔ کی نظم 'اک ذرا سوچنے دو' میں قافیے خصوصاً اندرونی قافیے کے موقع و محل کے مطابق استعمال کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔

فن کے اس تصور کا ایک تقاضا اور بھی ہے۔ ہماری تنقید میں تشبیہ اور استعارہ بھی صنائع و بدائع کے ذیل میں آتا تھا گو یہ ضرور تھا کہ اس کو دوسرے صنائع کے مقابلے میں زیادہ اہمیت

دی جاتی تھی۔ تشبیہ و استعارہ محض آرائشی یا وضاحتی آلے نہیں ہیں۔ ان کی شاعری میں بنیادی اہمیت ہے۔ استعارے کی اس اہمیت کو حال میں پہچانا گیا ہے اور استعارے اور علامت کا فن میں جو برگزیدہ مقام ہے اس کی طرف خاص توجہ ہوئی ہے۔ میں اس بات کو ایک مثال سے واضح کرنا چاہتا ہوں استعارے انیسؔ بھی استعمال کرتے ہیں اور دبیرؔ بھی۔ انیسؔ کے یہاں استعارہ ایک جہان معنی ہے اور وہ نہ صرف شاعر کے تخیل کی بلندی اور اس کی رنگارنگی کو ظاہر کرتا ہے بلکہ ہمارے ذہن میں چراغاں کر دیتا ہے۔ دبیرؔ کا استعارہ ہمیں مبہوت و متحیّر تو کر دیتا ہے مگر ذہن میں روشنی نہیں کرتا اسی طرح غالبؔ و ذوقؔ کے استعاروں پر غور کیا جائے تو ذوقؔ سوئے ہوئے استعاروں یعنی محاوروں سے کام لیتے ہیں جن کی فوری اپیل ہے مگر جو ذہن کو اکساتے نہیں نہ تخیل کو وسعت بخشتے ہیں۔ استعارے کے ذریعے سے جس طرح شاعر زبان کی پرواز، طاقت اور جادو جگانے کی صلاحیت کو بڑھاتا ہے اور گویا زبان کو زیادہ خیال انگیز اور زرخیز بناتا ہے اس کی طرف ہماری تنقید کو اور توجہ کرنا ہے۔ غالبؔ و اقبالؔ کے استعاروں پر اس نقطۂ نظر سے پوری توجہ ہو تو ان کی عظمت کے کچھ اور پہلو بھی سامنے آئیں گے۔

فن کے عرفان کا ایک پہلو اور بھی ہے جس کی طرف یہاں اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے اور وہ غزل کی تنقید کے سلسلے میں ہے جس پر ہمیں نظرِثانی کرنا چاہیے۔ حالیؔ کے وقت سے غزل کی اصلاح کا غلغلہ شروع ہوا اور عظمت اللہ نے اس کی گردن بے تکلف

مار دینے کا مشورہ دیا۔ کلیم الدین نے اسے جن معنی میں نیم وحشیانہ صنف کہا تھا ان معنوں پر لوگوں کی نظر نہیں گئی گو میں عظمت اور کلیم کے خیالات کو انتہا پسندی پر مبنی سمجھتا ہوں مگر میرے نزدیک غزل کے نام پر جس بھان متی کے پٹارے کو ہم سینے سے لگائے ہوئے تھے اس کے طلسم کو توڑنا ضروری تھا ایک تو اس لیے کہ غزل میں روایتی مضامین کی لے بڑھتی جا رہی تھی، دوسرے اس کا Formless form ہمارے شعرا کو مجموعی تاثر اور پیکر کے حسن کی طرف سے کچھ بے پروا بنا رہا تھا اور ان کی اس تعمیری صلاحیت کو نقصان پہنچا رہا تھا جو نظم کے لیے ضروری ہے۔ اس لیے میں جدید غزل کے اس کارنامے کو اہمیت دیتا ہوں کہ اس نے وحدت تاثر پر زیادہ توجہ کی ہے اور غزل کی رمزیت سے نئے نئے کام لیے ہیں اسی لیے آج کی تنقید جب غزل کی دھلی منجھی اور مہذب اور شائستہ اور اس لیے کچھ بے روح زبان کے بجائے نظم کے لیے اس کے موضوع کے مطابق کبھی پھاوڑے کو پھاوڑا کہنے کی زبان، کبھی سرگوشی کی زبان، کبھی خطیبانہ لہجے کے بجائے بے تکلف بات چیت کی زبان کو ترجیح دیتی ہے تو ہمیں اس میں پرانی چاشنی تلاش نہیں کرنی چاہیے بلکہ جس طرح حالی کی اُبالی کھچڑی اور بے نمک سالن میں ہم نے غذائیت دیکھ لی تھی اس لیے آج کی شاعری کی زبان میں کافی کی ہلکی تلخی یا مولانا آزاد کی گوری چنبیلی کی لطیف کیفیت کو بھی محسوس کر لینا چاہیے یہاں سوال یہ نہیں کہ یہ جدید زبان قدیم زبان سے بہتر ہے۔ یہاں صرف یہ دیکھنا ہے کہ یہ زبان محض بہلانے یا جذبات کے طوفان میں بہا دینے یا لفظوں کی

چمک دمک دکھانے یا عملی زندگی کی آب و تاب سے لبھانے کے لیے نہیں بلکہ کبھی خیال کے توس پر کھتّی کی طرح معنی پھیلانے اور کبھی کچھ دور جاکر خاموشی سے اچانک معنی کے پھٹ پڑنے کے لیے استعمال ہوتی ہے یا کبھی خیال کی رو اور اس کے آزاد تلازمے کی تصویرکشی کرکے ہمیں شاعر کی ذہنی دنیا میں سفر کرنے کے قابل بناتی ہے۔ میرا مطلب ہے کہ اچھے نقّاد کو صرف مانوس اسالیب کا ہی نباض نہیں ہونا چاہیے اسے بدلے ہوئے احساس کے نئے نئے رنگ روپ بھی دیکھنے اور دکھانے چاہئیں۔

ہماری تنقید کی ساری اصطلاحیں نظرثانی کی محتاج ہیں۔ ہم نے انگریزی اصطلاحوں کے جو ترجمے کیے ہیں ان میں سے کچھ کارآمد ہیں اور کچھ ناقص۔ پھر اس معاملے میں ہمارے یہاں ایک نراجیت ہے۔ کوئی ایک اصطلاح استعمال کرتا ہے کوئی دوسری۔ اس لیے ہمیں ان تمام ادبی اصطلاحات کی ایک ڈکشنری جلد سے جلد تیار کرنا چاہیے جو ادبی تنقید میں عموماً استعمال ہوتی ہیں اور چونکہ اب ہم تنقید میں نفسیات، فنونِ لطیفہ، فلسفہ، سائنس، سب سے اصطلاحیں لے رہے ہیں اس لیے ایسی ڈکشنری کی تیاری میں ادبی نقّادوں اور دوسرے علوم کے ماہرین کو مل کر کام کرنا چاہیے اس کے ساتھ ہمیں اپنی پرانی اصطلاحوں داخلیت، نازک خیالی، خارجیت، تغزّل، معنی آفرینی، معنی بندی، خیال بندی، رمز، علامت، اشاریت، تمثیل، رنگینی، سادگی، سب کا مفہوم اور قطعی بتانا چاہیے۔

ہمارے نقّادوں کو ابھی تک نہ تو ادب اور دوسرے فنونِ لطیفہ

کے گہرے تعلق کا پورا علم ہے نہ جدید نفسیات اور جدید فلسفہ کا۔ نقاد ماہر نفسیات یا ماہر مورخ یا سائنس داں تو نہیں ہو سکتا لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ علوم و فنون اور افکار و اقدار کا شعور بھی رکھے کیونکہ ادبی تنقید میں ان سب کی ضرورت ہوتی ہے۔ مجھے اپنے دوست احتشام حسین کے خیال سے اتفاق ہے کہ ہمیں سنسکرت تنقید کا علم ہونا چاہیے کیونکہ اس کے بغیر ہم اپنی روایت کی جڑوں کو نہیں پہچان سکتے۔ مگر میں یہ ضرور چاہتا ہوں کہ اس علم کو ہم پیر تسمہ پا نہ بننے دیں۔ میں اپنی روایت سے پوری واقفیت ضروری سمجھتا ہوں مگر میں روایت کو آج کی ضروریات کے لیے استعمال کرنا چاہتا ہوں اور اپنے دوستوں کو یہ بات یاد دلانا چاہتا ہوں کہ ایلیٹ کی تنقید کی خصوصیت ایک صاحب نظر نے روایت سے کام لینا The use of Tradition بتائی ہے۔ روایت کی پابندی کرنے اور روایت سے حسب ضرورت کام لینے میں بڑا فرق ہے۔ روایت سے حسب ضرورت کام لینا مفید ہے۔ روایت کو برتتے رہنا فرسودگی اور کہنگی کی علامت ہے۔

ایک بات مجھے مشرقی مزاج اور عالمی معیاروں کے بارے میں کہنی ہے۔ اگر مشرقی مزاج کے معنی یہ ہیں کہ ہمیں ہندوستان یا ایشیا سے نظریں ہٹانی نہیں چاہئیں تو میں ایسی مشرقیت کو ذہنی ترقی کے لیے بہت بڑا خطرہ سمجھتا ہوں اور اس کی خاطر جدید دور کو چھوڑ کر ازمنہ وسطیٰ کا ذہن اختیار کرنے کو تیار نہیں ہوں لیکن اگر اس کے معنی یہ ہیں کہ انسانی تہذیب کی وحدت کو مانتے ہوئے اور ساری دنیا کو مردِ مومن کی میراث سمجھتے ہوئے ہمیں اپنی قومی تاریخ اور قومی مزاج کو نظر انداز

نہیں کرنا چاہیے بلکہ یہ نکتہ سمجھ لینا چاہیے کہ دنیا میں ارتقا تو ایک خاص سمت میں ہوتا ہے مگر اس ارتقا کی رفتار مختلف ملکوں میں جغرافیائی اور تاریخی وجوہات کی بنا پر آگے پیچھے ہوتی ہے اور عالمی افکار و اقدار کسی حکیم کا نسخہ نہیں ہیں کہ ہوالشافی کہہ کر پی جائیں بلکہ یہ صرف سمتوں اور منزلوں کی نشان دہی کرتے ہیں جن کی طرف انسانیت کا قافلہ کچھ آگے اور کچھ پیچھے چلتا رہتا ہے تو یہ مشرقیت نہ صرف مجھے قبول ہے بلکہ عزیز بھی ہے۔ بات یہ ہے کہ یہ دور، اپنی ساری لعنتوں، ساری آفتوں، ساری زحمتوں اور ساری مصیبتوں کے باوجود مجھے عزیز ہے۔ میں اسے کسی قرونِ اولیٰ یا سنہرے دور میں بدلنے کے لیے تیار نہیں ہوں پھر میں ہندوستانی ہوں اور اس پر فخر کرتا ہوں مگر چاہتا ہوں کہ عالمی بنوں اور اس لیے جہاں روشنی ہے جہاں حسن ہے جہاں گرمی ہے جہاں جستجو ہے جہاں حقایق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کا ولولہ ہے اس میں شریک ہونا چاہتا ہوں اور آپ سب کو اس کی دعوت دیتا ہوں۔

مجھے اس کا احساس ہے کہ ہماری تنقید بیشتر شاعری کی تنقید رہی ہے اور اس نے نثر پر وہ توجہ نہیں کی جس کی ضرورت ہے مگر اس کی وجہ سے میں کسی کو یہ مشورہ نہ دوں گا کہ وہ شاعری پر تنقید چھوڑ کر نثر پر تنقید شروع کر دے۔ ہاں میرے نزدیک آج ہر باشعور آدمی کو یہ سمجھ لینا چاہیے کہ نثری اصناف پر تنقید پر آج اور توجہ کرنی ہے۔ متمدن انسان کی عمومی اور سماجی زندگی کے بیشتر پہلوؤں کا اظہار نثر میں ہوتا ہے اور یہ لے اور بڑھے گی اس لیے ضرورت ہے

کر ناول، افسانہ، ڈراما، انشائیہ، مکاتیب، خود نوشت اور سوانح عمری کے آداب کو سمجھا جائے اور خصوصاً نثر کی بنیادی خصوصیت پر ہر حال میں زور دیا جائے تاکہ ہم افسانے کی تنقید میں زبان و محاورے کی خصوصیات پر زور دینے کے بجائے افسانویت دیکھیں اور دکھائیں اور ڈرامے میں انارکلی کی ادبی زبان کو خوبی کے بجائے خامی سمجھنے پر راضی ہو جائیں۔

اس کے ساتھ میرے نزدیک شاعری اور نثر کی الگ الگ تاریخ اور ادوار کا مطالعہ مناسب نہیں ہے۔ ہمیں کسی دور کے ادب کا مطالعہ کرتے وقت نثر اور نظم دونوں کو ذہن میں رکھنا چاہیے کیونکہ دونوں میں اس دور کی خصوصیات اپنے طور پر جلوہ گر ہوتی ہیں۔ پھر دکن، دہلی، لکھنؤ، عظیم آباد، رام پور اسکولوں کا تذکرہ میرے خیال میں اب ہمارے لیے اتنا مفید نہیں رہا جتنا پہلے تھا۔ اسکولوں یا دبستانوں کی تقسیم در اصل فکر اور اس فکر کی بنیاد پر فن کی خصوصیات کے مطابق ہوتی ہے۔ زبان میں چند جزوی تبدیلیاں یا چند پہلوؤں پر زیادہ زور کسی دوسرے اسکول کو جنم نہیں دیتا۔ دہلی اور لکھنؤ کے اسکول میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ اسی طرح عظیم آباد اور رام پور اسکول کو الگ شمار کرنا میرے نزدیک درست نہ ہوگا ہمیں ادبی مرکزوں کو تو ذہن میں رکھنا چاہیے لیکن مختلف علاقوں میں مقامی خصوصیات کی گنجائش رکھتے ہوئے اردو کے کل ہند مزاج اور کردار کو کسی وقت فراموش نہ کرنا چاہیے۔

ادبی تاریخوں کے رویے اور چند مشہور نقادوں کے فتوؤں کی وجہ سے ہمارے یہاں ایک اہرامی تنقید Pyramidal Criticism رائج

گیا ہے۔ میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ، نظیرؔ، انیسؔ، یہ اردو کے پانچ چوٹی کے شاعر مان لیے گئے ہیں۔ اب سوداؔ کی عظمت کا بھی اعتراف ہونے لگا ہے۔ اسی طرح ہم پچھلے نقادوں کا آموختہ دہراتے ہیں۔ قدرِ اوّل ہم خود متعین نہیں کرسکتے۔ راس مسعود مرحوم کو انیسؔ غالبؔ اور اقبالؔ بہت پسند تھے۔ یہ بات سبھی کو معلوم تھی۔ انھوں نے ایک مجلس میں کسی نووارد سے سوال کیا کہ اردو کے چوٹی کے شاعر کون کون سے ہیں۔ اس نے فوراً جواب دیا غالبؔ، انیسؔ اور اقبالؔ۔ راس مسعود بڑے ذہین تھے مسکرا کر کہنے لگے A very safe judgement میں آج کل اس چھاؤں میں چلنے کی روش کو اپنی یونیورسٹیوں میں بہت عام پاتا ہوں۔ میرے نزدیک اس معاملے میں اب ذرا دھوپ کی سختی برداشت کرنے کی ضرورت ہے یعنی یہ نہ ہو کہ خواہ مخواہ میرؔ کی عظمت کو گھٹایا جائے بلکہ میرؔ کی عظمت کا راز دریافت کیا جائے تو پھر اس عظمت کے سائے جابجا یقینؔ اور بیانؔ اور مصحفیؔ کے یہاں بھی مل جائیں گے۔ تنقیدی شعور اختلاف Dissent اور اثبات Affirmation دونوں پہلو رکھتا ہے۔ جب بے سوچے سمجھے ایمان لانے کی لے بڑھ جائے تو تشکیک کی ضرورت ہوتی ہے۔ جب تشکیک مزاج بننے لگے تو کچھ قدروں کی شہادت دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ غالبؔ صدی سے ہمیں یہ فائدہ ہوگا کہ غالبؔ کی عظمت کے نئے نئے پہلو سامنے آئیں گے اور اردو کے اس عظیم شاعر کی فن کی جنت کا حسن کچھ اور آشکارا ہوگا۔ ہمیں غالبؔ کے مطالعے کے سلسلے میں ان کے معاصرین پر بھی توجہ کرنے کی ضرورت ہے تاکہ وہ اندازِ بیان اور روشن ہوسکے جو غالبؔ کو

معاصرین سے ممتاز کرتا ہے۔ پھر ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ جس طرح ہومر کبھی کبھار اونگھ جاتا ہے اسی طرح غالبؔ بھی بعض اوقات خرّاٹے لینے لگتے ہیں اور اقبالؔ کے یہاں بھی شاعر اور واعظ کی کشمکش میں واعظ جیت جاتا ہے۔ گو اقبالؔ کی عظمت ان کی شاعری میں ہے ان کے وعظ میں نہیں۔ ایک صاحب کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ اخبار نہیں دیکھتے تھے ہاں سال بھر کے بعد اخباروں کے فائل کا مطالعہ کرتے تھے وہ حال سے کوئی دلچسپی نہ رکھتے تھے جب تک وہ ماضی نہ بن جائے انھیں زندگی نہیں تاریخ عزیز تھی۔ کچھ ایسے لوگ بھی ملیں گے جو ہر واقعے پر افسانہ یا نظم لکھتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ اس طرح وہ زندگی کے مطالبات کا ساتھ دے رہے ہیں۔ واقعاتی ادب اور ہنگامی ادب، ادب نہیں صحافت ہے۔ گو صحافتی ادب بھی ایک چیز ہے۔ ادب میں روح عصر ضروری ہے عصریت ضروری نہیں پھر ماضی کے بعض ادیب ہمارے ہم عصر ہیں۔ ہمارے بعض استاد اپنے شاگردوں پر اپنا ادبی نقطۂ نظر لادنے کی کوشش کرتے ہیں یہ غلط ہے۔ استاد کا کام شاگرد کے ادبی اور تنقیدی شعور کو بیدار کرنا ہے اسے انگلی پکڑ کر چلانا نہیں۔ اسے حلقۂ ارباب ذوق پیدا کرنا ہے اپنے مریدوں کا حلقہ نہیں۔ افلاطون کے شاگرد ارسطو نے افلاطون سے بہت کچھ سیکھا مگر اس کے باوجود افلاطون سے الگ اپنی راہ نکالی۔ بڑا نقاد وہ نہیں ہوتا جس کی رائے ہمیشہ صحیح مانی جائے۔ بڑا نقاد وہ ہوتا ہے جس کی رائے سے دوسروں کو کسی موضوع پر بہتر اور جامع رائے قایم کرنے کی توفیق ہو اس جامع رائے کا سراغ اس نقاد کی رائے سے ملا ہو۔ یونانی

تنقید میں شاعری تخلیق (Making) ہے یہ دیکھنا Seeing بھی ہے اور کہنا Saying بھی ہمارے نقادوں نے اب تک شاعر کے اس دیکھنے اور کہنے کے پہلو یعنی تلقین پر زیادہ زور دیا ہے اچھا ہے اگر اب اس کے ایجاد کرنے Making یا تخلیق پر بھی مناسب توجہ ہو اس لیے ہماری درس گاہوں میں کسی فن پارے کا تجزیہ پہلے ہونا چاہیے اور فن کار کے خیالات اور نقادوں کی رائے کا تذکرہ بعد میں۔

میں خوش ہوں کہ اس کانفرنس میں یہ بات کئی اشخاص نے کہی کہ ہمیں ہم عصر ادب کے مطالعے پر زیادہ توجہ کرنا چاہیے بلکہ اس کے ذریعے سے قدیم ادب کے مطالعے اور دونوں کی مدد سے ذوقِ سلیم کی ترویج کرنا چاہیے۔ ہم عصر ادب کی یعنی اپنی نسل کی بہت سی باتیں بڑی اُلجھن میں ڈالنے والی، بڑی پریشان کرنے والی، بڑی عجیب بڑی بے تکی معلوم ہوتی ہیں مگر ان کی بے راہ روی میں اکثر ایک نئی سمت کی تلاش بھی مل جائے گی جسے ہم کچھ لوگوں کی کجروی یا گمراہی سے الگ کر سکتے ہیں۔ برٹرینڈ رسل نے اپنی خود نوشت میں کہا ہے:

> "ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری نسل متقابلتاً کچھ دیوانی ہے کیونکہ اس نے سچ کی جھلکیاں Spectral دیکھنے کی جرارت کی ہے اور سچ دیوانہ،خوفناک ہوتا ہے۔ لوگ جتنا ہی اس کا مشاہدہ کرتے ہیں اتنا ہی ان کی ذہنی صحت کم

محفوظ رہ پاتی ہے۔ وکٹورین عہد کے لوگ ہوشمند
اور کامیاب اس لیے تھے کہ وہ سچ کے قریب
کبھی نہیں آئے۔ مگر جہاں تک میرا تعلق ہے
میں دیوانہ ہونا پسند کروں گا بہ نسبت اس کے
کہ جھوٹ کے ساتھ فرزانہ کہلاؤں۔"
خواتین و حضرات! مجھے اعتراف ہے کہ میں اس معاملے میں
رسل کے ساتھ ہوں۔
نازم بکفر خود کہ بایماں برابر است

جدّت پرستی اور جدیدیت کے مضمرات[1]

Modernism کا اُردو میں ترجمہ میرے نزدیک جدّت پرستی یا تجدّد پرستی ہونا چاہیے۔ Modernism اور Modernity میں فرق ہے اگرچہ بعض حلقوں میں ان الفاظ کو مترادف سمجھا گیا ہے Modernity کے لیے اردو میں جدیدیت استعمال ہوتا ہے اس لیے میں اسی اصطلاح کو برتوں گا۔ Modernism میں دو پہلو ایسے ہیں جو یہ اصطلاح استعمال کرتے وقت ہمیں ذہن میں رکھنے چاہئیں۔ اوّل تو یہ اصطلاح ابتدا میں کلیسا کے حلقوں میں مذہبی اصلاح کے لیے استعمال کی گئی جس میں روایت کے بجائے عقل پر زور تھا دوسرے جدّت پرستی میں جدیدیت کے علاوہ موجودہ دور کے صنعتی کمالات یا فیشن کے خاص پہلوؤں کی پرستش کا پہلو بھی ہے جو ظاہر ہے جدیدیت یعنی Modernity کی روح کو کم اور اس کی ظاہری شان وشوکت یا مقبول قدروں کو زیادہ عزیز رکھتا ہے

[1] ترقی اردو بورڈ کی جانب سے جدیدیت پر ایک سیمنار (۱۹۷۱ء) میں پڑھا گیا۔

پھر اس میں نئے کی اس لیے تعریف ہے کہ وہ نیا ہے اس کی افادیت سے چنداں غرض نہیں ہے۔ دراصل Modernism یا Modernolatory یہ جدت پرستی جدیدیت کو سستا کرتی ہے۔ یہ یعنی نئی چیز یا نئی لہر کی پرستش بن جاتی ہے۔ میں جدت پرستی کو اچھا نہیں سمجھتا۔ ہاں جدیدیت کا قایل ہوں اور اس کی ضرورت کو محسوس کرتا ہوں۔ ویسے بھی کسی میلان کو مسلک بنانا مجھے پسند نہیں ہے یہ علمی طریقۂ کار نہیں ہے سطحیت یا Tabloid Thinking ہے اور اس لیے ایک طرح کی صحافت یا پروپیگنڈا۔

ترقی اردو بورڈ کو یہ بات ذہن میں رکھنا چاہیے کہ اس کے سامنے یہ مسئلہ کیسے آیا۔ ڈاکٹر وی۔کے۔آر۔وی راؤ نے بورڈ کی گذشتہ نومبر کی نشست میں اس بات پر زور دیا تھا کہ ہمیں اردو دنیا کو جدید ذہن سے آشنا کرانے کے لیے اور اس میں جدید شعور پیدا کرنے کے لیے ایسی کتابیں لکھوانی چاہییں جو انھیں حال کے مسائل سے عہدہ برآ ہونا اور علمی دنیا کے جدید ترین افکار و اقدار سے آشنا ہونا سکھائیں۔ بورڈ نے اس غرض سے سائنس دانوں کی ایک کمیٹی مقرر کی تھی کہ وہ کتابوں کے لیے مناسب عنوانات تجویز کرے۔ جب یہ تجویز بورڈ کی مجلس عاملہ کے سامنے آئی تو میں نے عرض کیا کہ جدیدیت کا مسئلہ صرف سائنس دانوں کا نہیں ہے۔ اس میں سماجی علوم ادب اور فلسفے کے نمایندے بھی ہونے چاہئیں۔ چنانچہ ناموں کے اضافے کے بعد ماہرین کا ایک جلسہ ہوا مگر اس میں بحث یہ چھڑ گئی کہ جدیدیت کیا ہے۔ اس کے نتیجے کے طور پر یہ سیمینار منعقد ہو رہا ہے۔

ظاہر ہے کہ خالص علمی نقطۂ نظر سے ہمیں سب سے پہلے یہ طے کرنا چاہیے کہ جدیدیت سے ہم کیا مراد لیتے ہیں اور اس میلان کو ہم کس لحاظ سے اچھا یا بُرا کہیں گے مگر میرے نزدیک سیمینار میں شریک ہونے والوں کو صرف اس پر اصرار نہیں کرنا چاہیے کہ جدیدیت کے کون سے پہلو بنیادی ہیں اور کون سے فروعی، بلکہ اس پر بھی غور کرنا چاہیے کہ ہم اردو دنیا میں مجموعی طور پر کس قسم کی جدیدیت چاہتے ہیں۔ شاید ہم اگر اردو دنیا کے عام ذہن کو ملحوظ رکھیں تو ہمیں کتابوں کے عنوانات طے کرنے میں آسانی ہوگی۔

پہلی بات تو مجھے یہ کہنا ہے کہ تبدیلی زندگی کا قانون ہے اس لیے میرے نزدیک جدیدیت ایک مستقل چیز ہے۔ اقبال نے اپنے ایک شعر میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے:

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیّر کو ہے زمانے میں

میرے نزدیک مغرب کی ترقی کا راز یہ ہے کہ اس نے فطرت کے اس قانون کو سمجھ لیا ہے اور تبدیلی کو قبول کرنے کے لیے اپنے ذہن کو آمادہ اور اپنے قلب کو کشادہ رکھا ہے مشرق میں ہم تبدیلی سے خائف رہے ہیں اور باپ دادا کی ریت پر چلنے، لکیر کے فقیر رہنے، وضعداری نبھانے کو اچھا سمجھتے رہے ہیں۔ مغرب میں لوگ تبدیلی کے لیے آمادہ ہیں ہمارے یہاں تبدیلی حالات کے جبر کی بنا پر عمل میں آتی ہے۔ اس کی ایک مثال اردو دنیا سے دینا نامناسب نہ ہوگا۔ سرسیّد جدید دور کی عقلیت کو عام کرنا چاہتے تھے۔ تہذیب کا ایک نیا تصور دینا چاہتے

تھے دین اور شریعت میں فرق کرتے تھے معاشرت میں رواج کے بجائے احادیث کو مدنظر رکھتے تھے. تعلیم کی حیات بخش قدروں پر اصرار کرتے تھے. وہ انگریزی کو ذریعۂ تعلیم اس لیے بنانا چاہتے تھے کہ اس کے ذریعے سے جدید علوم تک ہمارے حلقے کی رسائی ہو. مگر اس میں سے بالآخر صرف انگریزی ذریعۂ تعلیم کو اس لیے قبول کرلیا گیا کہ اس کے ذریعے سے بہت سی ملازمتوں کے دروازے کھل سکیں گے. انھیں اپنے ابتدائی خاکے میں ترمیم کرنی پڑی اور اپنے پروگرام کے صرف ایک حصے کو پورا کرسکے اور اس میں بھی مذہبی تعلیم پرانے طریقے پر چلانی پڑی- ذہنی تبدیلی رفتہ رفتہ حالات نے پیدا کی، تبدیلی کی مخالفت اور اس کی شدت کا اندازہ اکبرؔ کے اس شعر سے ہوسکتا ہے:

سیدؔ اُٹھے جو گزٹ لے کے تو لاکھوں لائے
شیخ قرآن دکھاتے پھرے پیسا نہ ملا

یہاں یہ بات بھی واضح کرنا ضروری ہے کہ تاریخی اعتبار سے یورپ میں جدید دور پندرہویں صدی سے شروع ہوتا ہے- ہندستان میں جدید دور انیسویں صدی سے شروع ہوتا ہے- یورپ میں "تاریخی اعتبار سے جدیدیت کا ساڑھے چارسو سال کا سرمایہ ہے ہمارے یہاں تقریباً پونے دوسو سال کا- یورپ میں ازمنہ وسطیٰ یعنی (Medieval ages) کو نشاۃ الثانیہ نے پندرہویں صدی میں ختم کردیا. ہمارے یہاں نشاۃ الثانیہ مغرب کے اثر سے انیسویں صدی کے وسط میں رونما ہوئی- یورپ میں صنعتی انقلاب نے سرمایہ داری کو اٹھارہویں صدی میں ایک ایسی طاقت بنادیا جس نے دنیا کے بڑے حصے کو اپنی دسترس

میں لے لیا۔ ہمارے یہاں کوئی صنعتی انقلاب نہیں ہوا۔ ہندوستان کا وہی نظام تقریباً دو ہزار برس سے پرانے ڈھرے پر چلتا رہا ہے۔ جاگیردارانہ نظام اپنے اندر کچھ خوبیاں بھی رکھتا تھا۔ مگر یہ سرمایہ داری کے مقابلے میں ترقی یافتہ نہ تھا۔ اس جاگیردارانہ نظام کے افکار و اقدار سے اور ازمنہ وسطیٰ کے مزاج سے ہم ابھی تک چھٹکارا حاصل نہیں کر سکے ہیں۔ اردو ہماری مشترک تہذیب کی یادگار ہے۔ اس تہذیب پر ہندوستانی اثرات کے علاوہ ایرانی اور وسط ایشائی اثرات بھی ہیں۔ یہ مشترک تہذیب بڑا شاندار سرمایہ رکھتی ہے مگر اس کے پیچھے جاگیرداری کے دور کی قدریں بھی ذہن میں رکھنی چاہییں۔ اس پر ہندوستانی اسلام کے جو اثرات پڑے ہیں وہ بھگتی اور تصوف کے علاوہ اور بھی بہت سے شعبوں میں ظاہر ہوئے ہیں اس کی انسان دوستی قابل قدر ہے۔ اس میں دیر و حرم دونوں کو ایک حقیقت کی کڑیں سمجھنے کا میلان بھی سراہنے کے لائق ہے مگر یہ پرانی انسان دوستی ہے جدید انسان دوستی نہیں ہے۔ یہ دھرتی سے زیادہ آسمان کی طرف دیکھتی ہے۔ ہندوستان نے مجموعی طور پر تمدن (civilization) پر زیادہ زور دیا۔ ترقی (Progress) پر کم۔ اس میں سماج سکونی ہے (Static) حرکی (Dynamic) نہیں۔ اس میں سماج کی نصف آبادی یعنی عورت عملی زندگی سے کٹی ہوئی ہے اس میں ذات پات کا تصور زندگی کو خانوں میں بانٹنے کا ہے اور اس میں شادی بیاہ میں تازہ خون لینے پر زور کم ہے۔ اس میں فرد کی تجارت کا مسئلہ زیادہ اہم ہے سماجی ذمہ داری کا کم۔ یہی ہندوستان میں مسلمانوں کے اقتدار کے دور

کو محدود تہذیبی تصور کے مقابلے میں زیادہ وسیع تہذیبی تصور کی فتح سمجھتا ہوں اور مغرب کے تسلط کو جاگیردارانہ نظام پر سرمایہ دارانہ نظام کی فتح۔ ظاہر ہے کہ بقول مارکس یہ تسلط ہندوستان کو ترقی کی منزل پر لانے کے لیے نہیں ہوا تھا بلکہ اس نوآبادی کے خام مال سے اپنی صنعتی زندگی کو فروغ دینے کے لیے۔ مگر بہرحال یہ ایک تاریخی عمل تھا۔ انگریز ہندوستان پر فتح یاب نہیں ہوئے۔ سرمایہ دارانہ نظام نے جاگیردارانہ نظام کو شکست دے دی۔

روسو نے ہمیں سکھایا ہے کہ آزادی کے بغیر ہم انسان سے کمتر ہو جاتے ہیں۔ ہماری آزادی کو ابھی جمعہ جمعہ آٹھ دن ہوئے ہیں۔ یعنی کل چوبیس برس۔ اس سے پہلے کا سارا زمانہ میرے نزدیک غلامانہ ذہنیت کا زمانہ ہے۔ خواہ وہ ہندوؤں کا دور ہو یا مسلمانوں کا۔ فرد آزاد نہیں ہے۔ اپنے خیال کے اظہار میں آزاد نہیں ہے اپنی زندگی اپنی مرضی کے مطابق بسر کرنے کا اسے اختیار نہیں ہے وہ چند بندھے ٹکے اصولوں کا غلام ہے۔ ان سے انحراف کی اس میں ہمت نہیں۔ چنانچہ ازمنہ وسطیٰ کا اجتماعی لاشعور لیے ہوئے صدیوں کی روایات کی زنجیروں میں جکڑا ہوا اعلیٰ افکار و اقدار سے صرف زبانی جمع خرچ کی حد تک دلچسپی رکھنے والا سماج، سرمایہ دارانہ نظام سے دوچار ہوتا ہے۔ مقابلے میں میدان میں اترتا ہے جمہوریت کے تصور کو اپناتا ہے۔ سوشلزم کا نام لیتا ہے تو ان کے ظاہری پہلو ان کی دی ہوئی نعمتوں، ان کے عطا کیے ہوئے حقوق کو ہی یاد رکھتا ہے ان کی ذمہ داری سے ناآشنا ہے۔ ان کے فرایض کو نہیں پہچانتا ان کو برتتا نہیں ان سے اپنا کام

نکالتا ہے۔

تاریخی اعتبار سے جدیدیت انیسویں صدی میں سائنس عقلیت اور جمہوریت کے فروغ کی وجہ سے فرد کی آزادی اور فرد اور سماج کے ایک واضح رشتے کے عرفان کا سلسلہ ہے۔ سائنس کے علمبردار جدیدیت کو صرف سائنس اور ٹیکنالوجی کے عروج کا نام دیں گے۔ ظاہر ہے کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی حیرت انگیز ترقی سے کون کافر انکار کر سکتا ہے۔ سائنس نے سب سے پہلے طبیعیاتی علوم کے مطالعے کے دوران تجرباتی اور معروضی طریقۂ کار کو اختیار کر کے کچھ قاعدے اور کلیے بنائے۔ ان کے ذریعے سے فطرت اور کائنات کے علم میں اضافہ ہوا اور فطرت اور انسان کے رشتے پر بھی روشنی پڑی۔ پھر اسی راستے پر چل کر یعنی تجرباتی اور معروضی طریقۂ کار کو اپناتے ہوئے اس نے سماجی علوم کے اسرار و رموز پر بھی روشنی ڈالی اور اس طرح انسان اور انسان کے تعلقات، قوموں کے عروج و زوال، سماجوں اور تہذیبوں کے مد و جزر پر بھی روشنی ڈالی۔ آخر میں اس نے انھیں اوزاروں سے مسلح ہو کر انسان کے دماغ کے پُر پیچ گوشوں خیال، ذہن، جذبے، برتاؤ، سبھاؤ، شعور، لاشعور کے قوانین مرتب کرنے چاہیے۔ فرائڈ کو جب اس کے اسی برس کو پہنچنے پر مبارک باد دی گئی تو اسے باطن کی دنیا کا سیاح کہا گیا۔ مگر اس نے اعتراف کیا کہ مجھ سے پہلے شاعروں اور فلسفیوں نے اس دنیا کی سیر ضرور کی ہے ہاں میں نے اس کے قواعد مرتب کرنے کی پہلی بار کوشش کی ہے۔ غرض جدیدیت بڑی حد تک سائنسی مزاج کو اپنانے کا دوسرا نام کہی جا سکتی ہے اور ہمارے ملک میں تو اس سائنسی مزاج کو عام کرنے معروضی طریقۂ کار

کو رواج دینے اور تجربات کے ذریعے نہ کہ وجدان کے ذریعے نتائج تک پہنچنے کی ضرورت مسلّم ہے۔ مگر یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ سائنس اور سائنسی مزاج کی اصطلاح بھی ایک زنبیلی omnibus اصطلاح ہے۔ اس کے نام پر بھی جذباتیت اور کٹرپن کا ثبوت دیا گیا ہے جس طرح عقلیت (Rationalism) کے نام پر ایک میکانکی عقلیت کو انیسویں صدی میں فروغ ہوا تھا جدید سائنس میں اب وہ رعونت نہیں ہے جو انیسویں صدی کی سائنس میں تھی۔ طبیعیات کی جدید ترین تحقیق نے وقت کے تصور کو بدل دیا ہے۔ حیاتیات میں ڈارون کے فطری انتخاب (Natural selection) کے نظریے کے علاوہ ڈی درائز کی اچانک تبدیلی (Mutation) کو بھی اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ ترقی کا خط مستقیم کا تصور ختم ہو گیا ہے۔ صنعتی کمالات لازمی طور پر ذہنی بلندی کا ثبوت نہیں ہیں اور نہ اخلاق کی برتری کا۔ ہر ترقی اپنے ساتھ کوئی نہ کوئی تنزّل لاتی ہے۔ ایک اعتبار سے انسان ترقی کرتا ہے تو دوسرے اعتبار سے وہ تنزل بھی کرتا ہے۔ دنیا نہ سفید ہے نہ سیاہ بلکہ یہ بھورے رنگ کی ہے جو کہیں ہلکا کہیں گہرا ہے۔ چاند تک انسان کا سفر سائنس سے زیادہ انجینیرنگ کا کارنامہ ہے اور یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ایک مشہور سائنس داں نے فضا میں پرواز کے بجائے گہرے سمندروں کے خزانے کو کھنگالنے کو زیادہ اہمیت دی تھی۔ سائنس پرستوں کو یہ بات یاد رکھنا چاہیے کہ گو سائنس بذات خود غیر جانب دار ہے مگر اس نے ایک طرف سیاست کے ہاتھ میں بڑا اقتدار دے دیا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ٹرومین ہیروشیما پر بم گراتے وقت چند سائنس دانوں کے احتجاج پر بھی کان دھرتا۔

مگر اسے تو بہت سے حمایتی سائنس دانوں میں بھی مل گئے تھے۔ دوسری طرف جب وہ ٹیکنالوجی کو جنم دیتی ہے تو رفتہ رفتہ انسان کو ایک بے روح مشین یعنی دفتر شاہی کے حوالے کر دیتی ہے اور دانش ور اس مشین کا ایک پُرزہ بن جاتا ہے۔ سائنس داں تجربہ گاہوں میں حکومتوں کی ہدایات کے مطابق آلات تیار کرتے ہیں اور اگر یہ آلات تباہ کاری کے لیے استعمال ہوں تو روک نہیں سکتے۔ یونیورسٹیاں رفتہ رفتہ ایسی اسکیموں اور منصوبوں میں گرفتار ہوتی جاتی ہیں جن سے حکومتوں کے یا بڑے صنعتی اداروں کے مقاصد پورے ہوتے ہیں۔ پھر سائنس اور ٹیکنالوجی کی حرص و آز کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ہمارے قدرتی وسائل بری طرح تباہ ہو رہے ہیں صنعتی فضلے نے ہمارے سمندروں میں مچھلیوں کی پیداوار پر اثر کیا ہے۔ Plankton کے وہ ذخیرے برباد ہو گئے ہیں جن پر ان مچھلیوں کی غذا کا انحصار تھا۔ تیل کی چادر نے زیرِ آب زندگی ختم کر دی ہے۔ مشینوں کے دھویں نے یورپ اور امریکہ کی فضا کو ہی گندا نہیں کیا ہے زمین کے گرد آکسیجن کی تہہ پر بھی اثر کیا ہے۔ چنانچہ ہارورڈ میں گذشتہ سال سائنس دانوں کی ایک کانفرنس میں ۲۰۰۰ء تک انسانیت کے خاتمے کا خطرہ بھی ظاہر کیا گیا تھا۔ اس کے علاوہ نفسیاتی اعتبار سے مشین نے یکسانیت اور میکانکیت کو خطرناک حد تک بڑھا دیا ہے۔ چارلی چپلن نے Modern Times میں اس خطرے کی طرف اشارہ کیا تھا۔ آلڈوس ہکسلے نے Brave New World میں اپنے طور پر اس نکتے کو واضح کیا تھا۔ پھر اس اندھا دھند ترقی کی دوڑ نے بڑے اور غدار شہروں کو جنم دیا ہے۔ supercity کی برکتیں دیکھنی ہوں تو امریکہ کے بڑے شہر دیکھیے۔ یہی میلان بالآخر

super state کی طرف لے جاتا ہے جس میں چھوٹی ریاستیں بڑی ریاستوں کی بساط کے مہرے بنتی ہیں۔ ٹیکنالوجی نے ہی بالآخر اجتماعی موت (Collective Death) کا خطرہ پیدا کیا ہے جس سے دراصل انسان کی تاریخ کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے اور آج ساری دنیا ایٹمی جنگ کے آسیب سے لرزاں و ترساں ہے۔

مارکس کے نزدیک سرمایہ داری کے اندرونی تضادات کی وجہ سے بالآخر اس کی کوکھ سے اشتراکیت جنم لیتی ہے جس کا دعویٰ یہ ہے کہ وہ مزدوروں کی اکثریت کے ذریعے سے بالآخر ایک غیر طبقاتی سماج قائم کرے گی۔ مارکس کے فلسفے کو برٹرینڈرسل نے تاریخ کی سائنس اور سائنس کی تاریخ کہا تھا۔ اس کا تاریخی مادیت کا نظریہ جو جدلیاتی طریقۂ کار کو اپناتا ہے اپنے اندر بڑی کشش رکھتا ہے اور چونکہ یہ زندگی کے ہر شعبے کے اندرونی قوانین کو واضح کرنے اور انھیں ایک جامع سلسلے میں ضبط کرنے کا دعویٰ رکھتا ہے اس لیے اس کی اپیل عوام ہی کے لیے نہیں دانش وروں کے لیے بھی ہے مگر مارکسزم بھی بقول جواہر لال نہرو حرفِ آخر نہیں ہے۔ مارکس کی یہ پیشین گوئی کہ انقلاب انگلستان یا جرمنی جیسے صنعتی ملک میں ہوگا غلط ثابت ہوئی۔ سرمایہ داری میں جب تضادات رونما ہونے لگے تو اس نے فلاحی ریاست (Welfare State) کے تصوّر کو جنم دیا جس کی اچھی خاصی کامیاب مثال انگلستان میں ملتی ہے اور جس کی کوشش امریکہ میں بھی جاری ہے۔ پھر روس کی اشتراکیت نے اسٹالن کو مطلق العنانی کرنے کا موقع دیا۔ جس نے بقول خروشچیف لاکھوں آدمیوں کو محض اپنا اقتدار مضبوط کرنے کے لیے موت کے گھاٹ اتار دیا اور

جس سے بقول جلاس طبقاتی اونچ نیچ ختم نہیں ہوئی بلکہ ایک نیا طبقہ پیدا ہوگیا۔ اس نے اپنے سامراج کو برقرار رکھنے کے لیے ہنگری اور چیکوسلواکیہ کے حریت پسندوں کو کچل دیا۔ اس نے عوام کو بنیادی ضروریات عطا کیں۔ تعلیم کو عام کیا بڑے پیمانے پر کتابیں چھاپیں۔ آسمانوں کی سیر کی اور ایٹمی دوڑ میں بھی کسی سے پیچھے نہ رہی۔ مگر حریت فکر پر پابندی عاید کردی اور پاسترناک اور سول زے نت سین جیسے عظیم فن کاروں کو وطن میں اجنبی بنادیا۔

اس لیے جدیدیت کے نام پر صرف سائنس اور ٹیکنالوجی کا پرچار یا مارکسزم کا نسخہ کافی نہ ہوگا کہ ہوالشافی کہہ کر پی جائیں اور سارے امراض سے نجات مل جائے بلکہ سائنس اور سوشلزم کی روح کو اپنانا ہوگا اور اس کے ساتھ اس کا خیال رکھنا ہوگا کہ نہ تو زندگی ایک مشین بن جائے اور نہ آدمی سے اس کی انکار کرنے کی (Dissent) صلاحیت سلب کرلی جائے بلکہ دونوں کو اس طرح برتنا ہوگا کہ زندگی نہ تو وہ اسکائی اسکریپر (فلک نما) Sky Scrapper ہو جس میں بچے سبزے سے باغ کے پھولوں سے دھرتی کے حیات بخش لمس سے چاندنی سے محروم رہیں نہ زندگی ان کے لیے وہ قیدخانہ ہو جس کا نقشہ سول زے نت نے ایوان ڈینی سووچ کی زندگی کے ایک دن میں کھینچا ہے اور جس کی حقیقت نگاری کو مشہور مارکسی نقاد لوکاچ جیمس جوائس کی حقیقت نگاری سے بہتر قرار دیتا ہے بلکہ عقل کو تخلیقی عقل (Creative Reason) بنایا جائے یا اقبال کے الفاظ میں ادب خوردۂ دل اور خیال کو محسوس خیال (Felt Thought) کی

آنچ ملے اس کا کچھ نقشہ آپ کو لوئی سنفورڈ کی کتابوں میں مل جائے گا یا کامیو کے ناولوں اور ڈائریوں میں۔

مارکسزم بحیثیت ایک آئیڈیالوجی کے اب اتنا پُراثر نہیں رہا۔ خام یا ناپختہ ذہنوں پر اس کا اثر آج بھی بہت گہرا اور شدید ہوتا ہے مگر جیسے جیسے انسان میں خود سوچنے سمجھنے کی صلاحیت پیدا ہوتی جاتی ہے وہ اس اندھے کی لاٹھی کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ یوں بھی انیسویں صدی کو آئیڈیالوجی کا دَور کہا گیا ہے اور بیسویں صدی کو آئیڈیالوجی کی شکست کا دور مگر مارکسزم ایک فلسفے کی حیثیت سے آج بھی ایک اہم اور زندہ اثر ہے۔ آئیڈیالوجی میں ادّعاییت، قطعیت اور زندگی کو سیاہ وسفید میں بانٹنے کی عادت ہے۔ آج کا انسان اسے مشکل ہی سے برداشت کرسکتا ہے اور مشہور میکسکی شاعر آکٹے ویو پاز نے بڑی خوبی سے اسے واضح کیا ہے لیکن یہ ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ آج کے شعروادب پر مارکسزم سے زیادہ وجودیت کا اثر ہے۔ وجودیت مذہبی بھی ہے اور لامذہبی بھی۔ یاسپرس کی مذہبی وجودیت اتنی ہی اہمیت رکھتی ہے جتنی سارتر کی۔ لامذہب وجودیت۔ کامیو کا اثر ادیبوں اور شاعروں پر سارتر سے بھی زیادہ گہرا ہے۔ کامیو کہتا ہے کہ ہمارے دور کی دہشت اور بے چینی کی ذہنی بنیاد اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی آئیڈیالوجیوں کی دین ہے۔ مغرب ذہن کے پیچھے بے تحاشا دوڑ رہا تھا اس نے عقل کی فرعونیت کو جنم دیا جو بہت دن تک ترقی کرتے کرتے جنگوں، جیل خانوں اور جلّادوں کے تشدد میں ظاہر ہوتی ہے۔ آئیڈیالوجی جس طرح انسان سے اس کی انسانیت چھین لیتی ہے اس پر کامیو نے بڑے پتے کی

باتیں کہی ہیں۔

فلکیات نے جہاں بے کراں فضا فضائی توانائی کی نت نئی تخلیق اور ساتھ ساتھ اس کے انتشار کے متعلق ہماری معلومات کو دسیع کردیا ہے وہاں بشریات (Anthropology) نے انسان کے پیچھے جانور کی تاریخ پر اور روشنی ڈالی ہے۔ چنانچہ جدید دور میں ایک طرف انسان کی بے پناہ طاقت اور اس کے روزافزوں علم کا احساس ہوتا ہے وہاں دوسری طرف بقول اقبال اس وسعت افلاک میں اس کی حقیقت ایک مشتِ خاک کی نظر آتی ہے۔ نفسیات کے علم نے ثابت کیا ہے کہ انسان کے یہاں شعور اس کے لاشعور کے زبردست جبر سے آزاد ہونے کی ایک طویل کوشش کا نام ہے جس میں اسے ابھی پوری کامیابی نہیں ہوئی۔ مارکوزے اسی لیے Eros یعنی کام دیوتا پر بہت سی سماجی پابندیوں کے خلاف ہے۔ اس کی کتاب Eros And Civilization فرائڈ کے نظریات کو سماج کے مطالعے میں برتنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ فرائڈ نے جنسی جبلت کی بنیادی اہمیت واضح کی تھی۔ ینگ نے اجتماعی لاشعور اساطیر اور آرکی ٹائپ کے مبہم اثرات پر روشنی ڈالی۔ اس لیے جدید ادب بجائے ملٹن کی طرح انسان کے سامنے خدا کے کارناموں کا جواز پیش کرنے کے یا اقبال کی طرح آدم کو آداب خداوندی سکھانے کے آدمی پہچاننے میں لگا ہوا ہے اس بات کو میکس شیر نے اس طرح کہا ہے کہ اس دور میں آدمی اپنے لیے ایک مسئلہ بن گیا ہے۔ 'Man has become Fully and thoroughly problematic to himself'

سارتر کہتا ہے کہ آج آئیڈیلزم سے کام نہیں چلتا۔ ہمیں شر (Evil) پر سنجیدگی سے غور کرنا ہوگا۔ آئیڈیلزم ہماری واقعہ اور حقیقت کی حس کو جھٹلاتا ہے۔ اس حس کو نہ باتوں میں بہلایا جا سکتا ہے نہ دبایا جا سکتا ہے۔ یہ ضدی احساس جس کے متعلق نطشے نے کہا تھا کہ یہ حقیقت کے کھردرے اور ناہموار خطوط کا احساس ہے، بیسویں صدی کے ذہن کو سمجھنے کے لیے پہلا قدم ہے۔ حیاتیات۔ نفسیات اور بشریات نے ثابت کر دیا ہے کہ آدمی میں ایک تخریبی عنصر بھی موجود ہے۔ خواہش مرگ صرف آج کے ادب کا ایک انحراف نہیں، نہ سرمایہ دارانہ تہذیب کا ایک المیہ ہے بلکہ یہ حیاتیات کے ایک قانون نفسیات کی بعض گرہوں اور بشریات کے اسرار کا ایک رمز ہے۔ چنانچہ آج کے ادب میں تنہائی۔ خواہش مرگ علیحدگی (Alienation) کے جو عناصر ہیں ان کے پیچھے دراصل فطرت انسانی کے ان سربستہ رازوں کا علم ہے جس پر مذہب سیاست اخلاق تہذیب کے محدود تصور نے پردے ڈال دیے تھے۔ جدید ادب اس لحاظ سے بہلاتا یا سلاتا یا مست نہیں کرتا وہ آدمی کو مرد بناتا ہے اور جیسا وہ ہے اسے سمجھنے کی اس میں صلاحیت پیدا کرتا ہے۔ ہارڈی کی اندھی مشیت ہمیں جس تنوطیت کی طرف لے جاتی ہے اس کے مقابلے میں کافکا کی اُداسی کی معنویت زیادہ گہری اور معنی خیز ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہمارا حق صداقت کے سامنے خیرگی ہے، وہ روشنی جو چہرے کو مسخ کر رہی ہے سچ ہے مگر اور کچھ سچ نہیں۔ کافکا سے پہلے کسی نے اندھیرے کو اس صفائی سے پیش نہیں کیا نہ مایوسی کی دیوانگی کو اس قدر سنجیدگی

اور ہوش مندی سے اس کی شکست و ریخت میں ایک دیانت ہے وہ ایک فریب کار نظام اخلاق کی تہہ تک پہنچنے والا ہے۔

جدید فلسفہ زندگی کے سادہ اور قطعی نظریوں سے پیچید گی اور ژولیدگی (Muddle headedness) کی طرف جا رہا ہے۔ سادہ اور یک طرفہ ذہن کے لوگ صاف اور واضح خیالات پسند کرتے ہیں لیکن واقعات کی گہرائی اور پیچید گی تک نہیں پہنچ پاتے۔ اس دور کے تین بڑے مفکروں کے افکار کا خلاصہ یہ ہے:

وہائٹ ہیڈ۔ قطعیت ایک مذاق ہے (Fxactness is a joke)

وٹ جین سٹائن۔ تمام الفاظ مبہم ہوتے ہیں۔ (All words are vague)

ہیڈیگر۔ تمام فارمولے خطرناک ہیں۔ (All formulae are dangerous)

اس دور کے برطانوی اور یورپی (Continental) فلسفوں میں ایک اہم فرق یہ ہے کہ برطانوی فلسفے تجزیے (Analysis) کی طرف زیادہ مایل ہیں اور یورپی فلسفے وجدان کی اہمیت کو تسلیم کرنے لگے ہیں۔ امریکہ میں نتائجیت (Pragmatism) کا فلسفہ ولیم جیمس اور پیرس کے یہاں مقبول ہوا۔ اس میں زور اس حقیقت پر تھا کہ سچ کسی خیال کی عملی صلاحیت پر منحصر ہے۔ منطقی اثبات پرستوں (Logical Positivists) نے فلسفے کو ان مسائل کے حل کرنے تک محدود کر دیا جو سائنسی طریقہ کار کے دائرے میں آسکتے ہیں اس سے بالآخر لسانی فلسفیوں کی

ایک شاخ اُبھری جو لفظ کے معنی کو متعین کرنے کی فکر میں لگے رہتے ہیں مگر وجودیت اس لیے مجموعی طور پر جدید فکر اور جدید ادب دونوں پر زیادہ اثر انداز ہے کہ وہ انسان کی ساری صورتِ حال کا سامنا کرنے کی سعی کرتی ہے وہ یہ سوال کرتی ہے کہ وجود یا ہستی کی بنیادی شرایط کیا ہیں اور آدمی ان حالات سے کس طرح اپنے لیے معنی اخذ کرسکتا ہے۔ یہ آدمی کی اصلیت کے متعلق پہلے سے کچھ مفروضات لے کر نہیں چلتی بلکہ انسانی وجود کو ایک بنیادی واقعہ مان کر آگے بڑھتی ہے۔ پہلے آدمی وجود رکھتا ہے اور جن حالات سے اسے دوچار ہونا پڑتا ہے ان کی بنا پر ہی وہ وہی کچھ ہے جو نظر آتا ہے۔ وجود (Existence) اصل (Essence) سے پہلے ہے اس لیے سارتر نے اپنی وجودیت کو نئی انسان دوستی کہا ہے۔

فلسفے اور سائنس کی قطعیت، سیاست کی دورنگی اور اقتدار رکھنے والے حلقوں کی خود غرضی اور بے حسی اور تعلیم گاہوں میں علم کو سرد خانوں میں رکھنے اور آئے دن کے مسایل سے اسے بلند کرکے دیکھنے کی عادت سے گھبرا کر نوجوانوں نے جو بغاوت کی ہے اسے بعض حلقوں نے بالکل غلط سمجھا ہے۔ یہ تو تسلیم کرنا چاہیے کہ یہ بغاوت جب نشے یا جنسی بے راہ روی کے روپ میں سامنے آتی ہے تو یہ ایک ایسی انتہا پسندی ہے جسے کسی طرح سراہا نہیں جاسکتا مگر گنس برگ کی نظم (Howl) اور حال کے ایک ڈرامے (Hazm) یا سیموئل بیکٹ، اینسکو ایڈورڈ ایلبی کے لایعنی تھیٹر

میں ایک معنویت ہے جسے محض جدت پرستی (Modernism) کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا۔ بیکٹ کے گوڈو کے انتظار میں آئینسکو کے کرسیاں (Chairs) میں ایلبی کی Zoo Story میں ہمیں بظاہر بے معنی عجیب وغریب، مبالغہ آمیز عقل میں نہ آنے والے کرداروں اور واقعات کے باوجود ایک ایسی سچّی اور بے رحم حقیقت کا احساس ہوتا ہے جو اب تک ہماری نظر سے اوجھل تھی۔ یہ جدت پرستی نہیں ہے جدیدیت ہے۔ اس کے کفر میں نئے ایمان کی کرن ہے۔ اس کی مایوسی ایک نئی امید کو جنم دے سکتی ہے۔ اس کی تخریب ایک نئی تعمیر کے لیے ذہن کو اکساتی ہے۔ رومی نے بہت پہلے کہا تھا۔

بر بنائے کہنہ کا باداں کنند
اوّل آں بنیاد را ویراں کنند

لا یعنی تھیٹر والے بھی تخریب کے سائے میں ایک نئی تعمیر کے لیے فضا ہموار کر رہے ہیں۔ خلاصہ یہ ہے کہ ادب میں جدیدیت کے معنی حُسن کے کلاسیکل تصور پر قناعت کرنے کے بجائے بدصورتی میں بھی حُسن دیکھنے کے ہیں۔ جدیدیت ایک بُت ہزار شیوہ ہے اس لیے ادب میں بھی یہ سو رنگوں میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ کہیں علامت سے کام لیتی ہے کہیں ابہام سے، کہیں پرائیویٹ حوالے سے۔ ایلیٹ نے تو شاعری کی تین ہی آوازوں کا ذکر کیا تھا مگر یہ کبھی مختلف آوازوں کو ٹکراتی ہے کبھی ابدی قدروں کی چاکری کرنے کے بجائے لمحے کے حُسن کو دیکھتی ہے اور اسے پانا چاہتی ہے۔ یہ تقسیم سے گھبراتی ہے اور مخصوص اور منفرد تجربوں سے تازہ غذا اور نیا خون

لیتی ہے۔ اس میں مروجہ عقاید پر طنز کی لے کبھی تیز ہوتی ہے اور کبھی یہ ہجو ملیح بن جاتی ہے۔ آرنلڈ کی اعلیٰ سنجیدگی سے گھبرا کر کبھی کبھی یہ غیر سنجیدگی کے روپ میں ایک نئی سنجیدگی کو تلاش کرتی ہے۔ یہ ہیرو پرستی کے خلاف برابر جہاد کرتی رہتی ہے اور ہر دیوتا کے مٹی کے پاؤں دکھاتی ہے۔ یہ گوڈو کے بظاہر معمولی اور ستم رسیدہ کرداروں میں ایک عظمت کے نقوش پاتی ہے۔ یہ ہر جذباتی غلاف کو چاک کرنا چاہتی ہے اور اسی لیے رومانیت کی توسیع ہونے کے باوجود مخالف رومانیت ہے۔ یہ سائنس اور علوم سے مرعوب ہونے کے لیے ان کی پیدا کردہ بے یقینی کو آشکارا کرتی ہے۔ یہ مذہب، سائنس، صنعت و حرفت، سیاست کی آمریت سے اُکتا کر شعر و ادب اور فن کے ذریعے سے انسان کو ایک نیا عقیدہ اپنے سارے ماضی کو قبول کرنے کا ایک نیا راستہ اور اساطیر میں ایک تازہ غسل کے ذریعے فن کو زندگی کے ہر موڑ کے لیے نیا حوصلہ دیتی ہے۔ یہ فوری اپیل اور مجمع کی اپیل کے بجائے غور و فکر کی دعوت دیتی ہے۔ یہ ایک نئے تنقیدی ذہن کے پیدا کرنے کے لیے فضا ہموار کرتی ہے اور تنقیدی ذہن کی جتنی آج ہمیں ضرورت ہے پہلے نہ تھی۔ یہ ذہن کی ان وادیوں میں سفر کرتی ہے جہاں فرشتوں کے بھی پر جلتے ہیں۔ غالبؔ کے یہ دو شعر اس کا سب سے بڑا جواز ہیں:

با من میاویز اے پدر فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

بہ وادی کہ در آں خضر را عصا خفت است
بہ سینہ می سپرم راہ گرچہ پا خفت است

ہمیں جدّت پرستی سے پرہیز کرنا چاہیے مگر جدیدیت کو عام کرنا چاہیے۔ اس کے بغیر ہم فرد کو وقار سماج کو توازن علم کو انکسار فکر کو نئی جرارت فن کو نئی بصیرت نہیں دے سکتے۔ بیسویں صدی میں صدیوں کی منزلیں دہوں میں طے ہوتی ہیں اس لیے آج ہمارا کام اپنی ذہنی اور مادی پس ماندگی کو دور کرنے کے علاوہ یورپ اور امریکہ کی جدیدیت کو اپنانا اور وہاں کی جدّت پرستی سے بچنا بھی ہے۔ اس کے لیے ہمیں سماجی تبدیلی کا خیر مقدم کرنا ہوگا اور فرد کو اس کی اہمیت کا احساس دلانا ہوگا۔ اقبالؔ نے کہا تھا کہ یورپ میں ظلمات ہے۔ آبِ حیات نہیں ہے۔ ظلمات سے گزر کر ہی آبِ حیات ملتا ہے۔ زہر کو متھنے سے ہی امرت برآمد ہوتا ہے۔ اور اقبالؔ نے یہ بھی تو کہا ہے:

ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلّی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

ادب میں جدیدیت کا مفہوم

جدیدیت کا ایک تاریخی تصوّر ہے۔ ایک فلسفیانہ تصوّر ہے اور ایک ادبی تصور ہے۔ مگر جدیدیت ایک اضافی چیز ہے، یہ مطلق نہیں ہے، ماضی میں ایسے لوگ ہوئے ہیں جو آج بھی جدید معلوم ہوتے ہیں۔ آج بھی ایسے لوگ ہیں جو ماضی کی قدروں کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں اور آج کے زمانے میں رہتے ہوئے پُرانے ذہن کے آئینہ دار ہیں۔ ہمارے ملک میں مجموعی طور پر جدیدیت اُنیسوں صدی سے شروع ہوتی ہے، یہ جدیدیت مغرب کے اثر سے آئی ہے۔ یورپ میں نشاۃ الثانیہ نے ازمنہ وسطیٰ کو ختم کر دیا۔ ہمارے یہاں نشاۃ الثانیہ مغرب کے اثر سے انیسویں صدی کے وسط میں رونما ہوا۔ یورپ میں جدیدیت کی تاریخ چار سو سال سے زیادہ کی ہے۔ ہمارے یہاں قریب ڈیڑھ سو سال کی۔ اسی لیے جدیدیت نے جو رنگ یورپ میں بدلے ہیں ان کے پیچھے کشمکش اور آویزش کی اچھی خاصی تاریخ ہے۔ اس کے

مقابلے میں ہندوستان میں جدیدیت نوعمر ہے۔ اور ہندوستانی ذہن ابھی تک مجموعی طور پر اور پورے طور پر جدید نہیں ہو سکا ہے۔ اس پر ازمنہ وسطیٰ کے ذہن کا اب بھی خاصا اثر ہے۔ اگر ذہن جدید بھی ہو گیا ہے تو قومی مزاج جو صدیوں کے اثرات کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اب بھی ازمنہ وسطیٰ کے تصورات سے نکل نہیں سکا ہے۔ مگر چونکہ بیسویں صدی میں صدیوں کی منزلیں دہائیوں میں طے ہوتی ہیں، اسی لیے گزشتہ بیس پچیس سال میں جدیدیت کے ہر روپ اور رنگ کے اثرات ہمارے یہاں بھی ملنے لگے ہیں۔ اس صورتِ حال کی وجہ سے مجموعی طور پر جدیدیت کے ساتھ انصاف نہیں ہو پاتا، اس کا معروضی طور پر تصور نہیں ہوتا، ایک بڑا گروہ جو ابھی پرانے تصورات میں گرفتار ہے اس جدیدیت کو مغرب کی نقالی اور اپنی تہذیب سے انحراف کہہ کر اس کی مخالفت کرتا ہے۔ ایک چھوٹا گروہ جو نسبتاً بیدار ذہن رکھتا ہے اور اپنی ناک سے آگے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے جدیدیت کو اپنانا چاہتا ہے۔ مگر اس گروہ میں بھی دو قسم کے لوگ ہیں۔ ایک وہ جو جدیدیت کی روح کو سمجھتا ہے اور اس کے ہر روپ کا تجزیہ کر کے اس سے مناسب توانائی اخذ کرتا ہے، مگر دوسرا گروہ موجودہ آزادیٔ خیال اور جدید نسل اور قدیم نسل میں خلیج سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے وجود کی اہمیت کو منوانے کے لیے اور اپنے مختلف ہونے کا جواز پیش کرنے کے لیے جدیدیت کے نام پر ہر سماجی، اخلاقی اور تہذیبی ذمہ داری سے آزاد ہونا چاہتا ہے۔

اسی لیے اس بات کی ضرورت ہے کہ جدیدیت کی اندھی پرستش

یا اس پر سستے اور سطحی تبرے کے بجائے اس کا معروضی مطالعہ کیا جائے، اس کی خصوصیات متعین کی جائیں اور ان خصوصیات کی روشنی میں اس کی قدر و قیمت اور ضرورت کو واضح کیا جائے۔ پھر ادب میں اس کا ارتقا آسانی سے دیکھا جا سکے گا اور ہم طرفداری یا جانب داری کے بجائے سخن فہمی اور سنجیدہ شعور کا ثبوت دے سکیں گے۔

ادب میں جدیدیت کے واضح تصور کی ایک خاص اہمیت یہ ہے کہ پہلے جو کام مذہب یا فلسفہ بڑی حد تک انجام دیتا تھا، اب یہ دونوں کے بس کا نہیں رہا۔ ہاں ادب اس خلا کو پُر کرنے کی کوشش کر رہا ہے جو مذہب یا فلسفیانہ نظاموں کی گرفت کے ڈھیلے ہونے سے پیدا ہوا ہے۔ ادب اس خلا کو پُر کر سکتا ہے یا نہیں یہ ایک علیحدہ سوال ہے، لیکن اس میں شک نہیں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے عقاید میں بڑے رخنے پیدا کیے ہیں اور جہاں اس نے بے پناہ علم، بے پناہ طاقت، بے پناہ تنظیم، خاصے بڑے پیمانے پر یکسانیت، نئے نئے ادارے ایک عمومیت اور آفاقیت پیدا کی ہے، وہاں بہت سی نئی مشکلات، نئی الجھنیں، نئے خطرے اور نئے وسوسے بھی دیے ہیں۔ سائنس اور ٹیکنالوجی سے جو کلچر پیدا ہوا ہے، اس نے مشین سے کام لے کر انسان کو بہت طاقت اور بڑی دولت عطا کی لیکن اس نئے انسان کے اندر جو جانور موجود ہے، اس کو رام کرنے میں کوئی نمایاں کامیابی حاصل نہیں کی۔ یہ تمام تر سائنس اور ٹیکنالوجی کا قصور نہیں ہے کیونکہ سائنس اور ٹیکنالوجی اس معاملے میں غیر جانب دار ہیں۔ مگر سائنس نے پرانی بندشوں کو ڈھیلا کیا، پرانے عقاید اور نظریات پر ضرب لگائی اور نئے فتنوں کو بھی

جنم دیا۔ پھر اس نے عقل کی پرستش ایک میکانکی انداز سے کی۔ اور اس چیز کو نظر انداز کیا جسے بعض فلسفی حیات بخش عقل اور اقبالؔ عشق کہتے ہیں۔ اس نے باطن اور اُس کے اسرار کی اہمیت کو محسوس نہیں کیا۔ اس نے محنت کے ساتھ تفریح کے مواقع پیدا کیے اور تفریح کو سستے ہیجان یا بے معنی مصروفیت کے لیے وقف کر دیا۔ جیسے جیسے تفریح کی ضرورت بڑھتی گئی ویسے ویسے تفریح ایک ایسا زہر بنتی گئی جو بالآخر ذہن کی صحت کو مجروح کر دیتا ہے۔ اس نے ہلاکت کے ایسے آلے ایجاد کیے جن کی وجہ سے انسانیت کا مستقبل ہی مشکوک نظر آنے لگا۔ اس نے جنگوں کو اور ہولناک بنا دیا اور فوجوں کے علاوہ شہری آبادی کو بھی خطرے میں ڈال دیا۔ اس نے انسان سے فطرت کی آغوش چھین لی اور غدار شہروں کی ویرانی میں اُسے تنہائی کا احساس دلایا۔ اُس نے فرد پر جماعت کی آمریت لادی اور ایک بے رنگ انسانیت کی خاطر انفرادی صلاحیتوں اور میلانوں کو مجروح کیا۔ اس نے جبلت کو پست اور عقل کو بلند سمجھا مگر جبلت نے اس سے اپنا انتقام لے لیا۔ چنانچہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ مسائل کے حل کے لیے کچھ لوگوں نے ایک فلسفیانہ بشریت کا سہارا لیا۔ کچھ نے ایک طرح کی وجودیت کا اور کچھ نے ایک نئے ہیومنزم کا۔ مگر یہ سب نے محسوس کیا کہ انسانیت کے درد کا درماں صرف سائنس اور ٹیکنالوجی کے پاس نہیں ہے، انسان کو ایک عقیدے، ایک لنگر، ایک سمت اور میلان کی ضرورت ہے اور گو ایسا میلان مذہب یا فلسفہ اب بھی دے سکتا ہے، مگر اس کو دلوں میں جاگزیں کرنے کے لیے، اس کے جذبات کو آسودگی اور

روح کو شادابی عطا کرنے کے لیے ادب کے راستے فاقہ زدہ جذبات کی سیرابی کا سامان کرکے، لفظ کے علامتی استعمال سے اس کا جادو جگاکر، دو تہذیبوں کی خلیج کو پُر کیا جا سکتا ہے اور انسانیت کے لیے نشہ اور نجات دونوں کا سامان بہم پہنچایا جا سکتا ہے۔

کہنا یہ ہے کہ ادب میں جدیدیت کے واضح تصور پر موجودہ دور میں ادب کے صالح رول کا انحصار ہے کیونکہ اس صالح رول پر انسانیت کی بقا کا دارومدار ہے۔ انسانیت کی بقا صرف ادب نہیں ہے، سائنس بھی ہے، مگر صرف سائنس اُسے تباہی کی طرف لے جا سکتی ہے اور صرف ادب کے نتائج ہم پہلے دوروں میں دیکھ چکے ہیں۔ اس لیے جدید ادب کے عرفان پر ادب کا ہی نہیں انسانیت کا مستقبل بھی بڑی حد تک منحصر ہے۔ سائنس اور ادب دونوں اب حقیقت کی تلاش کے دو راستے مان لیے گئے ہیں اور دونوں کے درمیان بہت سی پگڈنڈیاں بھی ہیں اور پُل بھی۔

جدید دور میں ادب کی اہمیت اور ادب کے راستے سے انسانیت کی نجات پر زور دینے کی ایک اور وجہ ہے اور وہ ہے سائنس اور ٹیکنالوجی کے دور میں زبان کے امکانات سے ناواقفیت اور لفظ کے امکانات اور لفظ کے جادو اور لفظ اور ذہن کے تعلق اور لفظ کی وضاحت اور ذہن کی بُراقی اور ادب میں لفظ کے رمزی اور علامتی اور تخیلی اور تخلیقی استعمال کی وجہ سے اس کی شخصیت پر اثر اور پورے آدمی تک اس کی رسائی کی اہمیت۔ پھر یہ بات بھی فطری ہے کہ انسان جو روزی کی جستجو اور جینے کی مہم کے سر کرنے کی تلاش،

میں سرگرداں رہتا ہے، بعض اوقات اُن قدروں کو نظر انداز کر دیتا ہے جو اس کے وجود کو معنویت اور معیار عطا کرتی ہے، جن سے آدمی انسان بنتا ہے اور جو تہذیب و اخلاق کو ایک قیمتی سرمایہ بناتی ہیں اس لیے ادب کے ذریعے سے ان قدروں کو جس قدر جاگزیں کیا جا سکتا ہے اور آیندہ کے لیے بھی نوائے سینہ تاب بنایا جا سکتا ہے، اس کا احساس بھی ضروری ہے۔ ہاں اپنے دور کے فیشن اور فارمولے کی وجہ سے اس کے سارے امکانات، پورے منظر اور پورے وجود کے متعلق غلط فہمی ممکن ہے جسے دور کرنا ہر لحاظ سے ضروری ہے۔

جدیدیت کسے کہتے ہیں؟ وہ کون سی آواز ہے جو اس دور کے ادیبوں اور شاعروں کے یہاں مشترک ہے خواہ یہ شاعر یا ادیب ایک دوسرے سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں۔ وہ کون سی خصوصیت ہے جو ہم کسی نہ کسی طرح پہچان لیتے ہیں اور جب کسی فن پارے میں اُسے پاتے ہیں تو بے ساختہ اس سے نفرت یا محبّت کرنے لگتے ہیں۔ اس خصوصیت، آواز، مزاج یا روح کو ہم کیسے واضح کریں۔ کیا یہ ابہام ہے؟ کیا یہ علامتی رنگ ہے؟ کیا یہ پرائیویٹ حوالہ (Reference) ہے؟ کیا یہ مختلف اور متضاد آوازوں کے ٹکرانے کا دوسرا نام ہے؟ کیا یہ ابدی قدروں کے بجائے، وقتی اور ہنگامی قدروں کی عکاسی ہے؟ کیا یہ تعمیم کے بجائے منفرد یا تشخصی انداز کہی جا سکتی ہے؟ کیا اس کی روح طنزیاتی ہے یا کنایاتی اور بظاہر ایک سنجیدگی اور اس سنجیدگی کے پردے میں طنز جسے ہجوِ ملیح کہہ سکتے ہیں؟ کیا یہ

ہیرو پرستی کے خلاف اعلانِ جنگ کا نام ہے اور ہیرو کے مٹی کے پاؤں دکھاکر سب کو ہیرو بنانے کا حیلہ؟ کیا بُت شکنی کے پردے میں یہ ایک نئی بُت پرستی ہے؟ کیا اس کا مقصد محض کسی شہرت کی سطحیت کو واضح کرنا اور کسی آئیڈیل، ادارے یا شخصیت سے وابستہ جو جذباتی غلاف ہے اس کا پردہ چاک کرنا ہے؟ کیا یہ انسان کی بلندی کا رجز ہے؟ یا اُس کی پستی کا المیہ، کیا یہ سائنس کا قصیدہ ہے یا اُس کا مرثیہ؟ کیا یہ علوم کی روشنی سے ادب کے کاشانے کو منوّر کرنے کا دوسرا نام ہے؟ یا ایک نوزائیدہ بچّے کی حیرت، خوف نے جذبے کی مصوّری؟ کیا یہ انسانی شعور کے ارتقا کی کہانی کا تازہ ترین باب ہے یا اس کے لاشعور کے تہ در تہ رازوں سے پردہ اٹھانے کی کوشش؟ کیا یہ روایت، فن، قدیم سرمایے کی صدیوں کی کمائی سے محرومی اور اس پر ہٹ دھرمی کی آئینہ دار ہے یا یہ بے زاری، ناواقفیت کی بنا پر نہیں بلکہ سچّی بے اطمینانی اور تجربے کی آخری حدوں کو ضبطِ تحریر میں لانے کا نام ہے؟ یہ اور بہت سے سوالات ہیں جو کیے جا سکتے ہیں اور لطف یہ کہ ان میں سے ہر سوال جواب بھی رکھتا ہے جو اپنی جگہ غلط نہیں، مگر تعبیروں، توجیہوں، تصویروں کے اس جنگل میں کوئی واضح اور جامع تصور آسان نہیں۔ پھر بھی یہ کوشش ضروری ہے۔

پہلے اس سلسلے میں کچھ شاعروں کی روح کی پکار سُن لینا چاہیے۔ یہ طریقہ گو سائنس اور فلسفے کا نہ ہو، لیکن اس سے بہت سے مسائل حل خود بخود ہو جائیں گے۔

بودیلیر اپنی ایک نظم میں دو آوازوں کا ذکر کرتا ہے۔ ایک کہتی

ہے کہ زمین ایک میٹھا کیک ہے۔ اگر تم اسے کھالو تو بے پناہ مسرت ملے گی اور تمھاری بھوک بھی اسی زمین کے برابر ہو جائے گی۔ دوسری کہتی ہے آؤ خوابوں میں سفر کرو، جو معلوم ہے اس کے آگے۔ پھر وہ کہتا ہے کہ اسی وقت سے میرے زخم، میرے مقدّر کا آغاز ہوتا ہے۔ وجود کی وسعت کے بعد، تاریک غار میں عجیب دنیائیں دیکھتا ہوں اور اپنی غیر معمولی بصیرت کے جلوے کی سرشاری میں ایسے سانپ اپنے پیچھے گھسیٹتا پھرتا ہوں جو میرے جوتوں کو کاٹتے ہیں۔ ایک دوسری نظم میں وہ سستے اوزان کو ایک ایسے جوتے سے تشبیہ دیتا ہے جو بہت بڑا ہے اور اس قسم کا ہے کہ ہر پاؤں میں آسکتا ہے اور ہر پاؤں سے اُتارا جا سکتا ہے۔ ایک اور جگہ کہتا ہے کہ خطابت (Eloquence) کی گردن مار دو اور جب ایسا کر رہے ہو تو قافیے کی بھی کچھ اصلاح کرو کیونکہ اگر ہم اس پر کڑی نگاہ نہ رکھیں تو نہ معلوم یہ کیا گُل کھلائے۔ ایک اور نظم میں کہتا ہے کہ "یہ عجیب بات ہے کہ منزل ہمیشہ بدلتی رہتی ہے اور چونکہ یہ کہیں نہیں ہے، اس لیے کسی جگہ بھی ہو سکتی ہے، انسان جس کی امیدیں کبھی مضمحل نہیں ہوتیں، ہمیشہ ایک پاگل کی طرح آرام کی تلاش میں دوڑتا رہتا ہے۔ مگر سچّا مسافر جو لمبے سفر کی خاطر نکلے، جس کے ساتھ سفر میں غبارے کی طرح ہلکا دل ہو۔ جو اپنی تقدیر سے گریز نہ کرے اور ہمیشہ چلتا رہے، بغیر جانے کہ کیوں؟"

لارکا کی ایک نظم میں خانہ بدوشوں کی شہری محافظوں کے ایک دستے سے لڑائی کا منظر دیکھیے۔

جج محافظ دستے کے ساتھ زیتون کے درختوں سے ہوکر آتا ہے،
خون جس میں پھسلن ہے اپنی خاموش ناگ دھنی میں کراہتا ہے۔

والٹ وہٹمین خطاب کر رہا ہے :-

"ادوار اور گزرے ہوئے واقعات عرصے سے وہ مسالہ جمع
کر رہے ہیں جن کو مناسب سانچہ نہیں ملا۔
امریکہ معمار لایا ہے اور اپنے مخصوص اسالیب۔
ایشیا اور یورپ کے غیرفانی شاعر اپنا کام کر چکے اور
دوسرے گردوں کو رخصت ہوئے۔
ایک کام باقی ہے۔ انھوں نے جو کچھ کیا ہے اس پر بازی
لے جانے کا کام۔"

ایسٹ کوکر نظم کہنہ میں الیٹ اپنی ابلاغ کی مشکلات اس طرح
بیان کرتا ہے :

"پس میں یہاں ہوں، درمیانی راستے میں، بیس سال
مجھے ملے۔ بیس سال جو زیادہ تر ضایع ہوئے۔ لفظوں کا
استعمال کرتے ہوئے، اور ہر کوشش ایک بالکل
نیا آغاز ہے اور ایک مختلف قسم کی ہار کیونکہ آدمی صرف
یہ سیکھ پایا ہے کہ لفظوں سے کس طرح بازی لے جائے۔
ان چیزوں کے لیے، جو اسے اب کہنا نہیں ہیں، یا
اس طرح جس طرح اب وہ انھیں کہنے کے لیے راضی
نہیں ہے۔ پس ہر کوشش ایک نیا آغاز ہے، واضح
تلفظ پر ایک حملہ۔ میلے ساز وسامان سے جو برابر ناقص ہوتا

جاتا ہے جذبے کی غیر قطعیت کے ہجوم میں۔"

ایک اور جگہ کہتا ہے:

"مسافرو آگے بڑھو، ماضی سے فرار نہ کرتے ہوئے
مختلف زندگیوں میں یا کسی مستقبل میں
تم وہی نہیں ہو جنھوں نے اسٹیشن چھوڑا تھا
یا جو کسی ٹرمنس تک پہنچ گئے"

مایاکووسکی نعرہ لگاتا ہے:

"جہاں آدمی سے اس کی نظر کاٹ دی گئی ہے
بھوکوں کے سروں کے قریب جو اُبھرتے ہیں
انقلاب کے کانٹوں دار تاج میں
میں اُنیس سو سولہ کو طلوع ہوتے ہوئے دیکھتا ہوں
اور تمھارے ساتھ —— میں اس کا پیش گو ہوں"

اور ہمارا سیارہ محبت کے لیے مناسب و موزوں نہیں ہے
ہمیں اپنی مسرت مستقبل میں سے چھین نکالنا ہے
اس زندگی میں مرنا مشکل نہیں ہے
زندگی کرنا، یقیناً زیادہ مشکل ہے

آڈن "پہلی ستمبر" میں کہتا ہے:

میرے پاس جو کچھ ہے ایک آواز میں ہے
جس سے بار بار لپٹے ہوئے جھوٹ کو کھول دوں
وہ رومانی جھوٹ جو سڑک پر چلنے والے شہوانی آدمی کے
دماغ میں ہے اور اقتدار کا جھوٹ

جس کی عمارتیں آسمان کو ڈھونڈھتی ہیں
ریاست — کوئی ایسی چیز نہیں ہے
اور کوئی تنہا وجود نہیں رکھتی
بھوک کوئی چارۂ کار نہیں دیتی
نہ شہری کو اور نہ پولیس کو
ہمیں ایک دوسرے سے محبت کرنا ہے یا مرجانا ہے

کنگسلے امس (Kingsly Amis) (Poets of 1950) میں کہتا ہے۔ اب کوئی فلسفیوں، مصوروں، ناول نگاروں یا نگار خانوں یا دیو مالا یا بیرونی ملکوں کے شہروں کے متعلق اور نظمیں نہیں چاہتا۔ کم سے کم میں توقع کرتا ہوں کہ کوئی نہیں چاہتا۔ اور فلپ لارکن کہتا ہے مجھے روایت پر کوئی اعتقاد نہیں، نہ ایک عام اساطیری زنبیل پر اور نہ نظموں میں کبھی کبھار دوسری نظموں یا شاعروں کی طرف اشارے میں آڈن نے بہت پہلے اس شاعری کی طرف اشارہ کیا تھا جو ترس میں ہے، رابرٹ گریوز کہتا ہے کہ مایوسی سے ایک اسٹایل سیکھو' لارکن کہتا ہے: "بدی میرے دوست صرف یہی ہے۔ ایک سچ جسے ہم نہیں سمجھتے"۔ ڈگلس کہتا ہے کہ آج جذباتی ہونا اپنے لیے اور دوسروں کے لیے خطرناک ہے۔

رومانی شاعر اپنے آپ کو ایک ہیرو سمجھتا تھا۔ سماج اُسے کچھ سمجھے، اُسے اپنے پر بھروسا تھا۔ وہ اپنی مخصوص نظر کی مدد سے سماج کو فائدہ پہنچانا چاہتا تھا اور سیاسی لیڈر اور پیغمبر کا بار اُٹھانے کے لیے بھی تیار تھا۔ جدید شاعر کو جو بصیرت ملی ہے وہ اسے اپنے کو

سمجھنے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ رومانی شاعر کے لیے بچپن روح کی دنیا کی آواز سننے کے لیے ایک کھوئی ہوئی معصوم جنّت تھا۔ جدید شاعر کے لیے بچپن میں بلوغ کے قبل از وقت اشارے بھی ہیں۔ اب فن کار جس دنیا کو دیکھتا ہے نہ صرف اس دنیا کے متعلق بلکہ اپنے متعلق بھی اس کے دل میں شکوک پیدا ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے تخلیق کے متعلق اُس کا تصور بدل گیا ہے۔ جدید شاعری سے پہلے نظم آئینے کی طرح شفاف ہوتی تھی۔ مواد جتنا پیچیدہ ہے اتنی ہی فن میں مہارت کی ضرورت ہے۔ "رُکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور" والی بات۔ جدید شاعر یہ دیکھتا ہے کہ مصرع خیال سے مطابقت رکھتا ہے یا نہیں اور ایک پیچیدہ بحث اتنی ہی اُلجھی ہوئی اور اُکھڑی اُکھڑی زبان میں بیان کرتا ہے تاکہ خیال کے موڑ، اس کا ابہام اور اس کا تضاد سب آجائے۔ گو اس کی وجہ سے جدید شاعری کے پڑھنے والے کم ضرور ہوئے مگر اس کا ابہام اور خطابت کے خلاف اس کا جہاد دراصل ذہن کی اس رو کو پکڑنے کی کوشش ظاہر کرتا ہے جس کے لیے موجودہ الفاظ یا تو ناموزوں ہیں یا بے جان۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جدید یورپی شاعر یونان کی دیومالا اور اس کے ادب اور اپنی ساری یونانی اور لاطینی میراث کو نظر انداز نہیں کرتا۔ بلکہ اس سے اپنے حالات کی تعبیر کرنے اور اس کی ترجمانی کرنے کے لیے رمز، علامات اور اشارے لیتا ہے۔ مگر ہمارے یہاں اکثر یہ لاعلمی ملتی ہے۔ پھر جدید شاعر ایک حس کو دوسری حس کی زبان میں بیان کرتا ہے۔ لارکا کے یہاں جو خون بہہ رہا ہے بولنے لگتا ہے اور زمین پر سرخ تقاطر

اپنے رنگ سے نہیں بلکہ اپنی مفروضہ خاموش دُھن سے محسوس کیا جاتا ہے۔ جدید شاعر نے بیان کے بجائے تبصرے پر زور دینے کی وجہ سے حسیات سے بیانوں کو ملا دیتا ہے۔ آواز بھی حسیات اور رشتوں کے ظاہر کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ غرض شاعر کا بٹا ہوا ذہن، سیاست کے فریب سے اس کا نکل آنا، ایک مخصوص بصیرت پر اصرار کرنا، ماضی کے متعلق بدلا ہوا رویّہ، فن میں کمال کا مختلف تصور اور خود اُس کے ذہن کی اُلجھن ہے، یہ سب اس کو پُرانے شاعر سے علیحدہ کرتی ہیں۔ کلاسیکل ہیومنزم نے اُس حسن کا جو تصور دیا تھا اس میں چونکہ اکتا دینے والی یکسانیت آگئی تھی اس لیے بدصورتی کے حُسن کو دیکھنے کی سعی شروع ہوئی۔ ادب پر مذہب اور اخلاق اور سماج کی گرفت بہت سخت رہی ہے، اس لیے ان تینوں کے بارے میں آہستہ آہستہ آزاد خیالی آئی۔ لیکن جدید شاعر کا زبان اور وقت کے متعلق جو تصور ہے وہ ایک بنیادی تبدیلی ظاہر کرتا ہے۔

انگلستان کے رومانی شعرا نے ایک ایسی ڈکشن کی ضرورت محسوس کی جو عام بول چال کے قریب ہو۔ ورڈس ورتھ نے اُس کی وکالت کی مگر اُسے پا نہ سکا۔ بائرن اُسے پا گیا لیکن اس کی وکالت نہ کر سکا۔ ٹینی سن اور آرنلڈ گرینڈ اسٹایل کو واپس گئے۔ براؤننگ جہاں اپنی ایجاد کا ثبوت دیتا ہے وہاں ادب کے آہنگ کو برتتا ہے نہ کہ بول چال کے۔ روایت کے فارم، اس کے آہنگ اور اس کی زبان سے بھرپور بغاوت والٹ وہٹمین کے یہاں ملتی ہے۔ وہٹمین کی وجہ سے آزاد نظم کو مدد ملی جو جدید شاعری کا نمایاں میڈیم ہے۔

مگر وہٹمین کی تقلید وہی شاعر کر سکتا تھا جو اپنے پیام میں اتنا سرشار ہو کہ اس کی خطابت بھی اس پیام کی گرمی کی وجہ سے فطری معلوم ہوتی ہو۔ ہاں مایا کووسکی اور پابلو نرودا دونوں اس سے خاصے متاثر ہیں کیونکہ وہ بھی وہٹمین کی طرح اپنے آپ کو آنے والے دور کا نقیب سمجھتے ہیں۔ نئی شعری زبان اور اُس کا آہنگ لافورگ (Laforgue) سے زیادہ متاثر ہیں، لافورگ کے یہاں سنجیدہ لہجے میں طنز چھپی ہوئی ہے اور اُسے شہروں کی مخصوص بولی، لوک گیت، عام موسیقی کی محفلوں کے ترنم کا خاصا احساس ہے۔ الیٹ نے پروفراک کی زبان اسی سے سیکھی۔ لافورگ نے وزن یا قافیہ دونوں کو چھوڑا نہیں، مگر قافیے کی پابندی ایک مقررہ قاعدے کے مطابق ضروری نہیں سمجھی۔ لافورگ کے یہاں وقت کا تصور تکرار کے ایک چکر کے مطابق ہے جس میں وہی واقعات جو ادب کی تاریخ میں ایسے ہی واقعات کی یاد دلاتے ہیں یا بچپن یا کسی پریوں کی کہانی سے لیے گئے ہیں، بار بار آتے ہیں۔ اس سے مذہب کے متعلق ایک نیا تصور نکلتا ہے۔ یہاں کسی دینیات یا مسلک کے بغیر خدا یا مذہبی عقیدے کا تجزیہ ہے، گو الیٹ جیسے شعرا کے یہاں رومن کیتھولک عقیدے کی طرف واپسی بھی مل جاتی ہے۔

جب شاعر کے پاس کوئی ایسا عقیدہ نہ رہا جو اس کے پورے وجود کو معنی و مقصد دے سکے، جب اُسے کسی پیام سے دلچسپی نہیں رہی، جب وہ فلسفے، سیاست، مذہب اور اخلاق کی گرفت سے آزاد ہونے کی کوشش کرنے لگا اور جب اس نے کائنات کو سمجھنے

یا سمجھانے کی کوشش چھوڑ کر اپنی ذات کے عرفان کی کوشش کی اور اپنے تجربے کا تجزیہ بھی اُسے عزیز ٹھہرا تو اُسے ایسی زبان کی ضرورت نہ رہی جو اپنی ذات سے باہر دیکھنے والے شعرا کے واضح اظہار کیلیے کافی تھی، مگر اس کے محشرِ جذبات کی ترجمانی سے قاصر تھی۔ اِس کے لیے کبھی سرریلزم کے ذریعے وجدان کے سرچشموں تک کوشش ہوئی، کبھی علامتی اظہار کی، یہاں پُرانے قصّوں کی روایتوں اور دیومالا سے بڑی مدد ملی جن کے پیرایے میں اُن کیفیتوں کا اظہار ممکن ہو سکا جو صاف اور واضح اور براہِ راست اظہار میں ممکن نہ تھا۔ علامتی اظہار بالواسطہ اظہار کا وہ طریقہ ہے جو اس دور میں اس لیے مقبول ہوا کہ یہ دور کوئی سبق دینے یا کسی قصّے کی آرایش کرنے کا قایل نہیں بلکہ اُن ننگے لمحوں کی مصوری کا قایل ہے جو کبھی کبھار اور بڑی کاوش کے بعد یا بڑے ریاض کے بعد ہاتھ آتے ہیں۔ اس علامتی اظہار میں نہ صرف اساطیری سرمایے سے کام لیا گیا بلکہ نئے Myth بھی ایجاد کیے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ عام پڑھنے والوں میں یہ طرز مقبول نہ ہو سکا مگر جدید شاعری کا یہ نمایاں میلان اس لیے بن گیا کہ اس میں شاعر کی روح کے ریگستان میں سفر کی ہر منزل اور ہر موڑ کا اس طرح گہرا احساس دلانا ممکن ہو گیا اور پھر زبان کو بھی اس اظہار کے ذریعے سے نئی وسعتیں، گہرائیاں اور امکانات ملے۔

غرض آزاد نظم کے فروغ، اور اس میں علامتی اظہار کو ہم جدیدیت کا خاص اظہار کہہ سکتے ہیں۔ الیٹ نے کسی جگہ کہا ہے کہ کسی قوم کی واردات میں کم چیزیں اتنی اہم ہیں جتنی شاعری کے ایک

سنئے فارم کی ایجاد۔ یہ نیا فارم نہ صرف بدلے ہوئے حالات سے وجود میں آتا ہے اور تجربے اور اُن کی تشریح و تعبیر کے لیے نئے امکانات دیتا ہے، بلکہ ایک نئی ذہنی رو کو عام کرتا ہے جو بالآخر کسی نہ کسی طرح اس کے پورے حلقے کو متاثر کرتی ہے۔ شاعر اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے اور اس لیے اس کا لہجہ شخصی، دھیما اور کہیں کہیں بول چال کی زبان کی طرح اکھڑا اکھڑا ہے۔ اس لیے اب اُسے مجمع کی ضرورت نہیں بلکہ ایسے پڑھنے والے کی ضرورت ہے جو اس شخصی لہجے پر کان دھرے اور اُسے سمجھ سکے۔ یعنی اب شاعر سے یہ مطالبہ ضروری نہیں رہا کہ وہ سب کو اپنی بات سمجھا سکے بلکہ پڑھنے والے سے یہ مطالبہ ضروری ہو گیا ہے کہ وہ اس ذہنی سفر میں شاعر کا ساتھ دے سکے۔ اس کے اشارے کنایے سمجھ سکے۔ آج کا شاعر ایسی زبان استعمال کرتا ہے جو بیسویں صدی کے ذہن، بول چال کے طریقے، آہنگ اور نمایندہ میلانات کا ساتھ دے سکے۔ بہت سے پڑھنے والے یہاں بھی اٹھارویں صدی اور اُنیسویں صدی کی فضا یا مشہور اساتذہ کے اسلوب سے مناسبت ڈھونڈھتے ہیں اور جب یہ نہیں پاتے تو اس جدیدیت کو ہی کوئی مرض سمجھنے لگتے ہیں۔ ایزرا پاؤنڈ کے اس مشورے کو نئے شاعروں نے قبول کر لیا ہے کہ اپنی شاعری کو نیا بناؤ۔ آج شاعری اُن مقاصد کے لیے استعمال نہیں ہوتی جو نثر میں زیادہ کامیابی سے یا بہتر طور پر پورے کیے جا سکتے ہیں۔ اگر شاعر کے پاس صرف خیالات ہیں جن کا وہ پرچار کرنا چاہتا ہے، تو وہ بھی نثر میں کرتا ہے۔ شاعری میں خیالات صرف مجرّد خیالات کی شکل میں نہیں آتے بلکہ شاعرانہ تجربے

کی صورت میں آتے ہیں۔ یہ خیالات کی ایک دنیا کی طرف اشارہ کرتے ہیں، یہ ایک علامت ہے جو دوسری علامتوں سے جڑی ہوئی ہے۔ اور ایک ایسی وحدت کا کام دیتے ہیں جس کی جڑیں شاعر کی زندگی اور اس کے قومی شعور میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بہترین جدید شاعری میں جہاں خیالات ہیں، خواہ وہ سیاسی ہوں یا سماجی یا فلسفیانہ تو وہ بقول ایلیٹ کے صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ان خیالات کے ہجوم میں گھرا ہوا شاعر کیا محسوس کرتا ہے۔ جدیدیت خیالات کی آقائی میں ہے نہ کہ غلامی میں۔ جدید شاعروں کو چونکہ موجودہ زندگی کے مختلف اور متضاد عناصر میں ایک ذہنی تنظیم پیدا کرنی ہوتی ہے اس لیے اس تنظیم کے لیے اسے مجرّد خیال سے مخصوص اور ٹھوس تجربے تک اور پھر مجرد خیال تک جست لگانی ہوتی ہے۔ اُسے ذہن اور جذبے دونوں میں ایک نئی وحدت قایم کرنی ہوتی ہے اور ذہن کو اس صحت اور سادگی تک لانا پڑتا ہے جس میں مانگے کے یا دوسروں کے لادے ہوئے خیالات نہیں بلکہ فرد کے تجربے کی صداقت ہے۔ یہ صداقت سائنس کے نئے نئے انکشافات سے کم اہم نہیں ہے۔ ہماری زندگی بڑی پستی میں بسر ہو رہی ہے۔ مگر ہماری دسترس خیالات تک ہے۔ آج فرد میں خلوص کی اور دیانت کی جو کمی ہے جدید شاعری اس کو پورا کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔ جدید شاعری کچھ کہتی نہیں، کچھ کرتی ہے۔ اُس کے نزدیک شاعری نثر سے زیادہ خوبصورت یا زیادہ زوردار پیرایۂ اظہار نہیں ہے۔ جو لوگ روایتی شاعری کے عادی ہیں وہ اس بات پر خفا ہوتے ہیں کہ جدید شاعری سے ایک

مرتب سلسلۂ خیالات اور ایک مرکزی تصور انھیں نہیں ملتا۔ جدید شاعری ایک شخصی اور نجی اسرار بن گئی ہے۔ یہ فرد کی تنہائی کا عکس ہے۔ آج انسان اپنی کائنات میں کوئی اطمینان کا گوشہ نہیں بنا سکتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس نظام سے الگ ہے۔ وہ جب دیکھتا ہے کہ اس کے قبضے میں وہ پورا خیال نہیں ہے جو پہلے اُس کے پاس تھا اور اُس کے اپنے باطن میں ایسی پیچیدگیاں ہیں جن سے وہ بے خبر تھا، تو وہ پریشان ہو جاتا ہے۔ سماج میں گروہ بندی، مذہب کی بندشوں اور روایت سے رشتوں کا ڈھیلا ہونا، اور تبدیلیوں کی تیز رفتاری، یہ سب باتیں شاعر کو اپنی دنیا اور گرد و پیش کی دنیا میں تعلق پیدا کرنے سے روکتی ہیں۔ وہ اپنے آپ سے اپنا رشتہ قایم نہیں کر پاتا۔ تنہائی سے گھبرا کر وہ اور زیادہ تنہائی کی منزلیں طے کرتا ہے۔ وہ تعلیم سے گھبراتا ہے۔ نظریات اُسے خوفزدہ کرتے ہیں۔ افادی، اخلاقی، سیاسی شاعری اُسے زہر لگتی ہے۔ یہ خیالات سے بغاوت نہیں، دوسروں کے خیالات کا غلام ہونے سے بیزاری ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے پیچھے ایک نئے عقیدے کی جستجو بھی ہے یہ ہے ایک شخصی عقیدہ۔ اب نظم پر کوئی ڈیزائن لادا نہیں جاتا۔ یہ خیال کی رو ہے، زندہ مانوس، محسوس کیا ہوا خیال، جس نے نظم کو ایک تنظیم عطا کی ہے۔ بڑی شاعری بڑے خیالات سے وجود میں نہیں آتی۔ شاعری ترس میں بھی ہے، غصّے میں بھی، فریب سے نکلنے میں بھی۔ یعنی شاعری اس ہیجان اس تخمیر میں ہے جو غم، غصّہ، طنز، کوئی بھی کیفیت پیدا کر سکتا ہے۔ نثر میں آپ اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں۔ نظم

میں اپنے تک۔

ادب جس طرح فلسفے، سیاست، مذہب، اخلاق کی بندشوں سے شاعری میں آزاد ہو کر جدید ہوا ہے، اسی طرح ناول میں بھی اس نے اپنی آزادی کی کوشش کی ہے۔ گو ناول کے ارتقا کو دیکھتے ہوئے، یہاں چُست قصّے سے کردار نگاری تک اور کسی عہد کی تہذیب سے خاندانوں کے عروج و زوال کی داستان تک حقیقت نگاروں کے کئی رنگ ملتے ہیں مگر لارنس، جوائس، ٹامس مان، کافکا، کامیو، گراہم گرین، ہیمنگ وے، سال بیلو تک یہ بات واضح ہو گئی کہ اب ناول ماضی کی تہذیب کو رد کرتا ہے۔ اور اس لیے اس پر طنز کرنے پر مجبور ہے اور اس کا کھوکھلاپن دکھائے بغیر اُسے مفر نہیں۔

ناول فرد کی تنہائی، اس کی قنوطیت، اس کے احساسِ شکست کا آئینہ دار ہے۔ اس لیے اس کے گرد کوئی منظم اور مربوط قصّہ نہیں بن سکتا۔ سرل کانولی نے غلط نہیں کہا تھا۔ "مغرب کے عام باغوں کے اب بند ہونے کا وقت ہے اور آج سے ایک فن کار صرف اپنی تنہائی کی گونج اور اپنی مایوسی کی گہرائی سے پہچانا جائے گا۔" اس گہرائی کی وجہ سے جوائس کے تجربات جدیدیت رکھتے ہوئے زیادہ معنی خیز نہیں معلوم ہوتے۔ لارنس کے خون کی پکار سائینسی میکانکیت کے خلاف ردِعمل کی وجہ سے اہمیت رکھتے ہوئے، اپنے فلسفے کی وجہ سے نہیں بلکہ انسانی جذبات کی تہہ تک پہنچنے کی وجہ سے قابلِ قدر رہے گی۔ مگر ابھی ایک عرصے تک کافکا کی معنویت پر غور کیا جائے گا جو کہتا ہے کہ "ہمارا حق صداقت کے سامنے خیرگی ہے۔ وہ روشنی جو چہرے

کو مسخ کر رہی ہے پر سچ ہے۔ مگر اور کچھ سچ نہیں"۔ کافکا سے پہلے کسی نے اندھیرے کو اس قدر صفائی سے پیش نہیں کیا۔ نہ مایوسی کی دیوانگی کو اس قدر سنجیدگی اور ہوشمندی سے۔ اس کی شکست و ریخت میں ایک دیانت ہے۔ وہ ایک دھوکے باز دنیا کے نظامِ اخلاق کا ناپنے والا ہے۔ اسی طرح کامیو جو نراج کو تنظیم نہیں بلکہ نراج ہی کہتا ہے، وہ اس نسل کا ترجمان ہے جسے دہشت کے اس عہد میں بھی عام کساد بازاری، عالم گیر جنگ، آمریت سے سابقہ رہا اور جسے دوسری جنگِ عظیم کے بعد حقیقی امن کے بجائے سرد جنگ کی اعصابی کیفیت ملی۔ کامیو نے یہ دیکھ لیا تھا کہ ہمارے دور کی دہشت اور بے چینی کی ذہنی بنیاد اٹھارویں اور انیسویں صدی کی آئیڈیالوجیوں کی عطا کی ہوئی ہے۔ مغرب ذہن کے پیچھے بے تحاشا دوڑ رہا تھا۔ اس نے عقل کی فرعونیت کو جنم دیا جو بہت دن بعد ترقی کرتے کرتے جنگوں، جیل خانوں اور جلادوں کے تشدد میں ظاہر ہوتی ہے۔ آئیڈیالوجی جس طرح انسان سے اس کی انسانیت چھین لیتی ہے، اس پر کامیو نے بہت زور دیا۔ اسی لیے اس کے نزدیک انسانیت کے ایک نئے احساس کی ضرورت ہے جس کے لیے کلاسیکی اعتدال خصوصاً یونانی شاعری کے ہیرو یولیسز کی مثال دی جاسکتی ہے جو ٹرائے کے مہم بازوں میں سب سے زیادہ انسانیت رکھتا ہے اس کے State of Siege میں وہ ایکٹر جو پلنگ کی نمائندگی کرتا ہے جس سے مراد جدید دنیا ہے اور جو آمریت کی زندگی کی تنظیم کی طرف اشارہ کرتا ہے، ان لوگوں سے جنھیں اس نے ابھی زیر کیا ہے، کہتا ہے کہ ان کی موت بھی منطق اور Statistics کے مطابق ہوگی۔ مگر اس کے

Rebel کی آواز ہیں امید کی کرن ہے۔ کامیو کی یہ بات دلچسپ ہے کہ آج ہمیں خیر کے لیے صفائی پیش کرنی پڑتی ہے۔

یہ ایک معنی خیز بات ہے کہ آئیڈیلزم کے فلسفے نے جو جدیدیت نے قریب قریب ترک کر دیا ہے ماضی میں بہت بڑا ادب پیدا کیا۔ مارکسزم نے ہمیں اتنا بڑا ادب نہیں دیا۔ ہاں وجودیت Existentialism کے علمبرداروں میں سارتر اور کامیو کی عظمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بھی قابلِ توجہ بات ہے کہ مجموعی طور پر جدید فکر مارکسزم سے اس طرح متاثر نہیں ہے جس طرح آج سے تیس سال پہلے تھی۔ آج اس پر وجودیت کا اثر زیادہ گہرا ہے مارکسزم کی سرد عقلیت کے مقابلے میں وجودیت کا محسوس کیا ہوا خیال Felt thought ادیبوں کو زیادہ متاثر کرتا ہے۔ گو یہ بات بھی واضح ہے کہ نظریہ شاعر یا ادیب پیدا نہیں کرتا۔ شاعر اور ادیب اپنے مخصوص حالات اور مزاج کی افتاد کی بنا پر کسی نظریے سے متاثر ہوتے ہیں۔ جدیدیت نے اس لحاظ سے ایک اور بات واضح کی ہے۔ وہ مجموعی طور پر آئیڈیالوجی کے خلاف ہے فلسفے کے نہیں۔ آئیڈیالوجی کو وہ ایک پرچم سمجھتی ہے جو فرد اور جماعت کو عمل پر آمادہ کرے۔ فلسفہ بہرحال حریتِ فکر کو ظاہر کرتا ہے۔ ادیب اور فن کار اس کا پابند نہیں ہاں اس سے اپنے طور پر کام لیتا ہے۔

اس دور کو ژید Gide اخلاق اور خلوص کا مقابلہ کہتا ہے۔ موجودہ صنعتی ترقی نہ اخلاقی برتری کا نہ بہتر ذہنیت کا دعویٰ کر سکتی ہے۔

کامیو کہتا ہے "ذہن اس لیے پراگندہ نہیں ہے کہ ہمارے علم نے دنیا کو اتھل پتھل کر دیا ہے بلکہ اس لیے کہ ذہن ابھی اس حشر کو ہضم نہیں کر سکا ہے"۔

پھر بھی جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مایوسی، اس کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں ہے۔ اس میں انسان کی عظمت کے ترانے بھی ہیں۔ اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی خوبی سے بیان کیا گیا ہے، اس میں انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے، مگر جدیدیت کا نمایاں روپ آئیڈیالوجی سے بیزاری، فرد پر توجہ، اس کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان، اس کی تنہائی اور اس کی موت کے تصور سے خاص دلچسپی میں۔ اس کے لیے اُسے شعر و ادب کی پرانی روایت کو بدلنا پڑا ہے، زبان کے رائج تصور سے ہٹنا پڑا ہے، اُسے نیا رنگ و آہنگ دینا پڑا ہے، اس کے اظہار کے لیے اُسے علامتوں کا زیادہ سہارا لینا پڑا ہے۔ سوسن لینگر نے غلط نہیں کہا ہے آرٹ ایسے فارم کی تخلیق ہے جو انسانی جذبات کی نقالی نہیں کرتا ان کی علامت ہوتا ہے۔ اردو ادب کے طالب علموں کو جدیدیت کے ہر روپ کا معروضی طور پر مطالعہ کرنا چاہیے اور فیشن یا فارمولا کے چکر سے نکل کر اپنے ذہن کو جدیدیت کی روح سے آشنا کرانا چاہیے۔ وہ ازمنہ وسطیٰ کے ذہن کو لے کر جدید دور کی بھول بھلیاں میں اپنا راستہ تلاش نہیں کر سکتے۔ جدیدیت غالب کے الفاظ میں یہ دعویٰ کر سکتی ہے ؎

برنارڈ شا

برنارڈ شا بیسویں صدی کے ادیبوں اور فن کاروں میں سب سے زیادہ ہمہ گیر اور رنگین شخصیت کا مالک تھا۔ اپنے خیالات اور اپنی تخلیق دونوں کے اعتبار سے وہ دیو پیکر ہے۔ وہ غدر سے ایک سال پہلے پیدا ہوا، جب ملکہ وکٹوریہ کو انگلستان کے تخت پر بیٹھے ہوئے صرف اُنیس برس گزرے تھے۔ اس کا انتقال ہوا تو دوسری جنگ عظیم اور جوہری بم کو پانچ سال سے زیادہ گزر چکے تھے۔ ساٹھ سال سے وہ ادبی فضا میں گرمی اور روشنی پھیلا رہا تھا اور پچیس سال سے ایک عالمگیر شہرت کا مالک تھا۔ دنیا کی شاید ہی کوئی زبان ایسی ہو جس میں اُس کے ڈراموں کے ترجمے نہ موجود ہوں۔ ہر ملک کے ادیب اُس کے فکروفن سے متاثر ہوئے ہیں۔ ہر ادبی محفل میں اُس کے چراغ سے چراغ جلائے گئے ہیں۔ دو نسلیں اُس کے افکار ذہنی سے غذا حاصل کرتی رہی ہیں۔ وہ انگریزی ادب کا ایک کلاسک ہے۔ اُس

نے ادب کو زندگی کا آئینہ ہی نہیں بنایا، زندگی کے لیے قندیل اور مشعلِ راہ بھی بنایا۔ اس نے ادب کے تصور اور ادب کے حدود دونوں کو وسیع کیا۔ اس نے ہر علم و فن سے ادب کے لیے مواد لیا اور ادب کو ہر بڑے مقصد کے لیے استعمال کیا۔ وہ ایسا ادیب تھا جو صحافی ہونے سے بھی شرماتا نہ تھا۔ اسی کے الفاظ میں "ایسے شخص کو آپ اس کی موت سے نہیں کھو سکتے صرف اپنی موت سے کھو سکتے ہیں۔"

برنارڈ شا میرے محبوب مصنفین میں ہے۔ آج جب برنارڈ شا کے ہم اتنے عادی ہو چکے ہیں کہ اس کی تعریف کرنی بے ضرورت معلوم ہوتی ہے۔ اور ادبیات میں گروہ بندی کی وجہ سے برنارڈ شا خاصا پُرانا کہا جاتا ہے۔ مجھے اس اعتراف میں باک نہیں ہے کہ وہ آج بھی میرے لیے تازگی، ذہنی روشنی، انبساط اور اثر رکھتا ہے، جوڈ نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ جب کبھی وہ افسردہ یا پژمردہ ہوا تو شا کے ڈراموں نے اسے پھر سے زندگی اور اُمید عطا کی۔ میں نے شا کو ہر کیفیت اور ہر عالم میں پڑھا ہے اور اس نے مجھے کبھی خالی ہاتھ نہیں آنے دیا۔ اس کے دیباچوں سے فکر کی چاندنی ملی ہے۔ اُس کے ڈراموں میں زندگی کی دھوپ چھاؤں نظر آتی ہے۔ اُس کے خطوط اور اخباری بیانات میں معنی خیز تبسم کی دولت ہاتھ آئی ہے۔ اس کی دکان پر ہر قسم کا مال ہے اور اس میں ہر وقت ذہن اور جذبے کی تسکین کا سامان موجود ہے۔ اُس کی ظرافت کی چمک، اُس کی نثر کی بُراقی، اُس کے ڈراموں کی ندرت، اس کے دیباچوں کی پُر جوش تبلیغ، ایسی چیزیں ہیں جو اُسے دنیا کے ادیبوں کی صف میں

بہت بلند جگہ دیتی ہے۔ اس کی موت پر افسوس کرنے کے بجائے ہم اُس کی زندگی اور اُس کے کارناموں کی دولت پر اظہارِ تشکر کرنے پر اپنے کو مجبور پاتے ہیں۔

شاؔ کے کارناموں پر تنقید آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ انگریزی میں اس کے متعلق کتابوں کی ایک پوری الماری ضرور ہوگی اس پر جو مضامین لکھے گئے ہیں ان کی تعداد کا شمار کرنا ناممکن معلوم ہوتا ہے۔ اس کے مرکزی خیالات اور کارناموں کی تشریح و ترجمانی کا کام بھی آسان نہیں۔ اس پر تنقید جو خوشہ چینی پر مبنی نہ ہو اور بھی مشکل ہے اس لیے اس مضمون میں اُس کے متعلق اپنے تاثرات کو قلمبند کرنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

شاؔ ۱۸۵۶ء میں ڈبلن میں پیدا ہوا۔ اپنے وطن آئرلینڈ کے متعلق اس نے بڑی دلچسپ باتیں کہی ہیں۔ ایک جگہ لکھتا ہے کہ "میں ایک مثالی آئرش ہوں کیونکہ میرے باپ دادا یارک شائر سے آئے تھے۔" آئرلینڈ کے لوگوں میں کئی متضاد صفات ہوتی ہیں۔ ہیرس نے لکھا ہے کہ "آسکر وائلڈ، شاؔ اور ڈبلو بی یےٹس سب آئرلینڈ میں پیدا ہوئے اور انھوں نے بچپن سے وہاں کی اُس عجیب و غریب ہوا میں سانس لی جس میں باطنیت اور واقعیت وقار اور تہی دستی، علم سے محبت اور شوخی جو زندہ دلی سے مختلف ہے سب ایک پُراسرار طریقے سے ملی جلی ہیں۔ ان چیزوں کو یہ کبھی اپنے سے الگ نہ کر سکے۔" چسٹرٹن کہتا ہے کہ "شاؔ میں اپنے وطن کی دو باتیں آئیں۔ ایک ذہنی پاکیزگی، دوسری مجاہدانہ عزم۔" خود شاؔ نے جان بُل کے

دوسرے جزیرے میں آئرلینڈ کی خواب آلود فضا کا ذکر بڑے شاعرانہ انداز میں کیا ہے۔ اقتباس ذرا لمبا ہے مگر شا کے شاہکاروں میں سے ہے۔ اس لیے یہاں درج کیا جاتا ہے۔ بیری کہتا ہے:

"اُف وہ خواب دیکھنا، وہ جاں سوز، اذیت بخش خواب، جو کبھی تسکین نہیں پہنچاتے، کوئی آوارگی جو کسی انگریز کو بد مذاق یا حیوان بنادے اُسے اتنا نکما، ناکارہ نہیں کرسکتی جتنا یہ خیالی پلاؤ آئرلینڈ والے کو۔ اس کا تخیل کبھی اُس کو تنہا نہیں چھوڑتا کبھی اُسے یقین یا تسکین نہیں بخشتا بلکہ اس پر ایسا جادو کر دیتا ہے کہ وہ حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کرسکتا، نہ اُسے برت سکتا ہے نہ اُس سے نباہ کرسکتا ہے، نہ اس پر فتح پا سکتا ہے، ہاں جو ایسا کرسکتے ہیں اُن پر حقارت سے ہنس سکتا ہے اور سڑکوں کی آوارہ عورتوں کی طرح صرف اجنبیوں سے شگفتگی برت سکتا ہے۔ وہ مذہبی نہیں ہوسکتا ہے۔ وہ پُرجوش واعظ جو اُسے زندگی کی حرمت اور اس کے آداب سکھاتا ہے، خالی ہاتھ لوٹا دیا جاتا ہے مگر گاؤں کے اس غریب پادری کے لیے جو معجزوں یا کسی بزرگ کے جذباتی قصے سے اس کی تواضع کرتا ہے۔ غریبوں کے پیسے سے گرجے تک بنوادیے جاتے ہیں۔

سیاست میں بھی وہ ذہن سے کام نہیں لیتا۔
وہ یہ یاد کرتا ہے کہ ۱۸۹۸ء میں کس نے کیا کیا
تھا۔ اگر آپ اس کو آئرلینڈ کی طرف ملتفت کرنا
چاہتے ہیں تو اس کا کوئی پرانا نام لے دیجیے
اور یہ ظاہر کیجیے کہ وہ ایک بوڑھی عورت ہے،
خواب دیکھنے کی یہ لت کچھ سوچنے سے باز رکھتی
ہے، کچھ کرنے سے باز رکھتی ہے۔ یہ ہر چیز سے
باز رکھتی ہے سوائے تخیل کے اور تخیل ایک
ایسی اذیت ہے جسے بغیر شراب کے برداشت
نہیں کیا جا سکتا۔"

اس اقتباس کے مطالعے کے بعد یہ سمجھنا آسان ہوگا کہ شا نے اپنے ماں باپ سے کیا پایا۔ اس کا باپ شرابی تھا۔ وہ ایک کامیاب زندگی بسر نہ کر سکا۔ شرافت کے ایک خاص معیار کو گلے سے لگائے رہا۔ مگر وہ زندگی کے حوادث میں ظرافت کی کرنیں ڈھونڈھ سکتا تھا اور اپنے اوپر ہنس سکتا تھا۔ ماں اپنے شوہر سے مایوس تھی اور گھریلو زندگی کی محرومیوں کو خیالوں اور خوابوں کی انجمن آرائی سے کم کرتی تھی۔ اس نے کچھ عرصے کے بعد شوہر اور بچوں سے الگ موسیقی میں ایک جنت ڈھونڈھ لی۔ اس وجہ سے شا کے بچپن میں اس پر زیادہ توجہ نہیں کی گئی۔ اس کا اچھا اثر یہ ہوا کہ اسے اپنے اوپر بھروسہ کرنا آیا، دوسروں کی شخصیت کی نقالی میں وہ گم نہ ہو سکا۔ معمولی تعلیم کے بعد اس نے ڈبلن ہی میں نوکری کر لی اور ذاتی محنت و کوشش

سے کم عمری میں خزانچی کے اہم اور ذمہ دار کام کو سنبھالنے کے قابل ہوگیا مگر اس کی بے چینی اسے اس ماحول سے نکال کر جلد انگلستان لے گئی۔ اس کی ماں اس سے پہلے ہی لندن چلی گئی تھی۔ وہ جب وہاں پہنچا تو اس کی جیب خالی تھی مگر دل میں ہمت اور طبیعت میں ولولہ تھا۔ وہاں اس نے چھ سال بڑی تنگی ترشی میں گزارے اور بھوک، غریبی، جہالت اور سماجی بے انصافی کے خلاف جہاد کرتا رہا۔ اس نے صحافت کی طرف توجہ کی اور شروع میں موسیقی اور ڈرامے کا نقاد بن گیا۔ موسیقی کا ماحول اسے اپنے گھر سے ملا تھا اور ڈرامے کی روح کو وہ پیدایش سے سمجھتا تھا۔ اس زمانے میں اس نے یکے بعد دیگرے پانچ ناول لکھے۔ اس نے اپنا معمول کر لیا تھا کہ آندھی آئے یا مینھ پانچ صفحے روزانہ لکھے گا۔ اور شا نے اپنے معمول کے خلاف کبھی نہیں کیا۔ ان ناولوں نے اسے اپنی روح اور اپنے گردوپیش کا جائزہ لینا سکھایا۔ ان کی وجہ سے اسے اچھی، پُرجوش اور جاندار نثر لکھنی آئی۔ مگر اس زمانے میں یہ مقبول نہیں ہوئے۔ ان کے کتابی صورت میں چھپنے کی نوبت بھی بعد میں آئی، جب وہ ڈراما نویس اور صحافی کی حیثیت سے شہرت اور عزت حاصل کر چکا تھا۔ اس کی زندگی کا یہ دور خاصی عسرت، خاصی جدوجہد اور خاصی تلخ یادوں کا دور ہے۔ اسی زمانے میں غریبی اور تہی دستی کے بھیانک روپ کا اسے احساس ہوا۔ اسی وجہ سے وہ غریبی سے ایسی نفرت کرتا ہے جس کی آنچ کا جواب نہیں۔ غریبی کے جرم کو وہ کبھی معاف نہیں کر سکتا اور اسی وجہ سے سرمایہ داروں کو بھی جو اپنی محنت و کوشش سے دولت حاصل کرتے ہیں کبھی کبھی بخش دیتا

ہے میجر باربرا کے دیباچے میں اینڈریو انڈرشیفٹ کے صحیفے کو شروع کرتے ہوئے کہتا ہے:

"ہماری برائیوں میں سب سے بڑی برائی اور ہمارے جرائم میں سب سے بڑا جرم غریبی ہے اور ہمارا پہلا فرض جس کے سامنے سارے فرائض کو قربان کر دینا چاہیے، یہ ہے کہ ہم غریب نہ ہوں۔ متبرک مفلسی، غریب مگر ایمان دار، شریف مفلس، یہ اور ایسے ہی فقرے ایسے ہی ناگوار اور امارل ہیں جیسے شرابی، "ملنسار" یا دغا باز مگر ایک اچھا تفریحی مقرر یا شاندار مجرم وغیرہ۔ عافیت جو تمدنی زندگی کا خاص فریب ہے، باقی نہیں رہ سکتی جب کہ سب سے بڑا خطرہ یعنی غریبی کا خطرہ ہر شخص کے اوپر مسلط ہے اور جہاں لوگوں کی جان کا اردھاڑ سے محفوظ رہنا محض پولیس کے اتفاقی وجود کے سبب سے ہے۔ کیونکہ پولیس کا اصل کام غریب آدمی کو اپنے بچوں کو بھوکا مرتے دیکھنے پر مجبور کرنا ہے جب کہ وہ دولت جو انھیں غذا اور لباس بہم پہنچا سکتی ہے پالتو اور بیٹھو کتوں کی نذر ہوتی رہتی ہے۔"

شروع سے وہ وکٹوریہ کے عہد کے نظام اخلاق سے بیزار تھا۔ وہ اس شاندار محل کی دیواروں کے رخنے اور اس وسیع وعریض باغ کے

اندر خزاں کے جھونکے آتے دکھا رہا تھا۔ یہ صحیح ہے کہ شا اس احساس میں تنہا نہ تھا۔ مارکس اور اس کے ساتھی بھی اس طرف توجہ دلا رہے تھے۔ سڈنی ویب اور آلیور بھی اسی طرف جا رہے تھے۔ اشاریت پسندوں کی تحریک بھی اسی کے خلاف بغاوت کی ایک شکل تھی۔ رفتہ رفتہ شا کا اُن لوگوں سے ربط ضبط بڑھا اور ویب، آلیور اور شا نے مل کر فے بی ین (Fabian Society) کو زندہ کیا اور اسے انگلستان کی ذہنی اور سیاسی فضا میں ایک اہم ادارے کی حیثیت دے دی۔ اس زمانے میں انگلستان کے دانش ور اور مفکر مارکس سے زیادہ جیونس (Jevons) کے قائل تھے۔ مارس ڈاب نے اپنے ایک مضمون میں بڑی خوبی سے شا کے اقتصادیات کے متعلق خیالات کو واضح کیا ہے۔ فے بی ین سوسائٹی والے بتدریج انقلاب کے قائل تھے۔ اُن کے یہاں شروع سے طبقاتی کش مکش کا ذکر ہے مگر رفتہ رفتہ کم ہوتا جاتا ہے بعض مارکسی نقادوں کا اعتراض یہ ہے کہ چونکہ شا اور اُس کے ساتھی متوسط طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور اُن کا رشتہ مزدوروں اور کسانوں سے گہرا نہ تھا اس لیے ان کی نظر طبقاتی کش مکش کے گہرے اثرات پر نہ پڑی اور اسی وجہ سے وہ عمل کے مقابلے میں علم کو اور جدوجہد کے مقابلے میں ذہنی بیداری کو اور انقلاب کے بجائے بتدریج تبدیلی کو پسند کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ شا متوسط طبقے میں پیدا ہوا تھا اور اُس کی قدروں کو نظرانداز نہیں کر سکتا تھا مگر اس میں شک نہیں کہ زندگی کے اس مصروف اور پُرشور دور میں وہ خاصا انقلاب پسند اور باغی تھا۔ اس نے ہر جلسے میں

شرکت کی اور رفتہ رفتہ وہ ایک بے پناہ مقرر اور خطیب بن گیا۔ وہ دراصل ایک شرمیلا آدمی تھا۔ اور اس احساس کو دور کرنے کے لیے اس نے ہر ایک سے اُلجھنے اور اپنے آپ کو نمایاں کرنے کا حربہ اختیار کیا۔ آسکر وائلڈ نے اسی زمانے کے شا کے متعلق کہا ہے:

"اس کا کوئی دشمن نہیں ہے اور اس کے دوست اسے پسند نہیں کرتے۔" جب اُسے ناولوں یا اخباروں میں مضامین سے آمدنی نہیں ہوئی، تو اس نے موسیقی کے ایک نقاد کا روپ دھارا اور رفتہ رفتہ ڈرامے کا ایک نقاد بن گیا۔ موسیقی کی فضا میں وہ پلا تھا اور ڈرامے کا شعور فطرت سے لایا تھا۔ اس نے شروع سے مروجہ فن پر بہت سخت وار کیے اور بہت جلد اس کے خلاف ایک محاذ تیار ہو گیا۔ ان مخالفتوں سے اس نے خاصا فائدہ اٹھایا اور رفتہ رفتہ اس کی مالی حالت بہتر ہونے لگی۔ جوانی کا یہ زمانہ بی ایٹرس دیب کی صحبت میں گزرا ولیم اوس کی بیٹی سے اُسے عشق تھا۔ مگر یہ راز عرصے تک اس نے ظاہر نہیں ہونے دیا۔

شا پرہیزگار نہ تھا نہ وہ جنسی اعتبار سے سرد تھا۔ مسز بسنٹ اس پر بُری طرح فریفتہ تھیں۔ اس نے فرینک ہیرس کے ایک سوال کے جواب میں کم سے کم آدھے درجن معاشقوں کا ذکر کیا ہے جن میں اُسے کامیابی ہوئی۔ اس دنیا میں اس نے جو تجربے حاصل کیے ان سے اس نے اپنے ڈراموں میں کام لیا۔ چنانچہ (Philanderer) میں نوجوان شا کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ ہیرس اُسے مرد فلرٹ کہتا ہے وہ جنس لطیف کے لیے بڑی کشش رکھتا تھا اور اُسے اس کا احساس بھی تھا مگر دراصل وہ کبھی خواتین کے لیے وقف نہ ہو سکا۔

اس زمانے میں بھی اُسے یہ احساس تھا کہ عورتوں کے تعاقب کا مشغلہ ہر حیثیت سے بہت مہنگا پڑتا ہے اس کے لیے بڑی فراغت اور دولت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور جسے کوئی ذہنی کام کرنا ہے اسے ان کے چکر میں گرفتار نہ ہونا چاہیے۔ مرد جد وجہد کرنا چاہتا ہے۔ وہ سب کچھ جانتے، سب کچھ سیکھنے کی آرزو رکھتا ہے۔ وہ اس دنیا کو اقبال کے الفاظ میں "در دو داغ و آرزو و جستجو" سمجھتا ہے۔ عورتیں اسے جہانِ رنگ و بو تک محدود رکھنا چاہتی ہیں وہ اپنے خونِ جگر سے دنیا کی چمن بندی کرنا چاہتا ہے۔ وہ ریگستانوں میں پھول کھلانا، سمندر کے سینے کو چیرنا، فضا کو پامال کرنا چاہتا ہے۔ عورتیں اُسے اپنے گلے کا ہار، اپنے ڈرائنگ روم کی زینت، اپنا محبوب کھلونا بنانا چاہتی ہیں۔ وہ ایک فن کار کی حیثیت سے ہر چیز جاننے کی خواہش رکھتا تھا اور دوسرے تجربات کی طرح جنسی تجربات سے بھی اس نے اپنے ڈراموں میں کام لیا ہے۔ شاؔ میں اتنی کشش تھی کہ ایک مال دار دوشیزہ نے اُسے اپنی طرف مائل کیا اور بالآخر دونوں کی شادی ہوگئی۔ یہ شادی بڑی کامیاب رہی اور شاؔ نے اپنی بیوی کا ذکر بڑی محبت اور بڑے چاؤ سے بار بار کیا ہے۔ مگر مسز کیمبل اور ایلن ٹیری کو شا نے جو عاشقانہ خطوط لکھے ہیں، وہ ایسے رنگین، پُرشوق اور گرم ہیں کہ اُن کی آنچ کاغذ پر بھی محسوس ہوتی ہے۔ وہ حُسن پرست تھا مگر بوالہوس نہ تھا۔ وہ آزادیٔ نسواں کا حامی تھا۔ اور عورتوں کو اُس جذباتیت اور رومانیت کے سنہرے غلاف سے نکالنا چاہتا تھا جو شعرا نے ان کے گرد لپیٹ دیا ہے۔ یوں بھی وہ جذباتیت اور رومانیت کا دشمن تھا۔

اس نے ہر قسم کی ریاکاری کے خلاف جہاد کیا۔ خصوصاً وکٹوریہ کے عہد کے نظام اخلاق سے تو اُسے خدا کے واسطے کا بیر تھا کیونکہ اس کی بنیاد ریاکاری اور منافقت پر تھی اور اس میں مرد و عورت کے فطری جذبات کو کچل کر جبر کو اختیار اور پابندی کو آزادی کا نام دیا جاتا ہے۔ موسیقی اور ڈرامے کی نقاد کی حیثیت سے اس نے فن کے بے روح قواعد کے خلاف بھی اپنی پُرجوش آواز بلند کی۔ ہیرس نے اس پر فخر کیا ہے کہ جب لوگ اس کی باتیں سننے کو تیار نہ تھے تو اس نے اُسے اپنے پرچے میں لکھنے کا موقع دیا اور ایک طرح سے اُسے لکھنا سکھایا۔ شاؔ نے یہ قرضہ مع سود کے اُتار دیا اور اس نے ہیرس کی ایسے اوقات میں مدد کی جب ساری دنیا اس کی بجا مخالفت کر رہی تھی۔ شاؔ اپنے دوستوں کی حمایت میں ہمیشہ سینہ سپر رہتا تھا۔ موسیقی اور ڈراما کو وہ فن یا روایت سمجھنے کے بجائے زندگی کو بہتر بنانے کا ایک ذریعہ سمجھتا تھا۔ وہ فن برائے فن کا جانی دشمن تھا۔ اور اُسے بزدلی یا نکما پن سمجھتا تھا۔ اس کے نزدیک ڈرامے کا نقاد کا کام لوگوں کے جذبات کو ہیجان میں لانا اور انھیں سوچنے پر مجبور کرنا تھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ فن اور ادب کو ایک مقدس درجہ دیتا تھا کیونکہ اُس کے خیال میں ازمنۂ وسطیٰ میں جو اہمیت گرجے کی تھی وہی موجودہ دور میں تھیٹر کی ہے۔

شاؔ کا پہلا ڈراما (Widowers Houses) ۱۸۹۲ء میں نکلا۔ اس میں وقت کے ایک اہم مسئلے کی طرف توجہ دلائی گئی تھی۔ اس زمانے میں بہت سے لوگ غریبوں کی ٹوٹی پھوٹی، پُرانی اور تنگ و تاریک بستیاں خرید لیتے تھے۔ اور ان سے جو کرایہ وصول ہوتا تھا وہ اچھے سے

اچھے کاروبار سے زیادہ نفع کا باعث تھا۔ بعض نیک اور سادہ لوح اشخاص میں ایسی نیچ کمائی کے خلاف ایک شدید نفرت ہوتی ہے۔ ٹرینچ ایک ایسا ہی ڈاکٹر ہے جو اسپتال میں غریب مریضوں کی زبوں حالی دیکھ کر کڑھتا ہے وہ جرمنی کی سیر کے دوران میں ایک ایسے امیر آدمی کی لڑکی لوسی پر عاشق ہو جاتا ہے جس نے غریبوں کا خون چوس کر اور اُن سے سختی سے کرایہ وصول کر کے خاصی دولت جمع کی ہے۔ جب اُسے اس کا علم ہوتا ہے تو اس کا سارا عشق رخصت ہو جاتا ہے، مگر بالآخر اُسے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جن مکانوں کا کرایہ اس طرح وصول کیا جاتا ہے ان کی زمین اسی کی ہے اور زمین کا کرایہ اُسے ملتا رہتا ہے گویا وہ بھی اسی گناہ میں برابر کا شریک ہے۔ ذہن اور جذبے کی اس کش مکش میں جذبے کی فتح ہوتی ہے اور بالآخر وہ لوسی سے شادی کر لیتا ہے۔ ایک ویسٹ نے اس ڈرامے پر شا کو خاصی لعن طعن کی ہے۔ حالانکہ شا اپنی تصویر میں حقایق سے قریب ہے اور اس کے کردار بالآخر جذبات کے بہاؤ میں بہہ جانے والے انسان ہیں۔ ڈراموں کا یہ سلسلہ تقریباً ساٹھ برس تک جاری رہا۔ بیسویں صدی کے آغاز تک شا کی شہرت بحیثیت ایک ڈراما نویس کے مستحکم ہو گئی تھی۔ وقت گزرنے سے یہ شہرت اور بھی بڑھتی گئی اگرچہ بعض ڈراموں پر بڑے سخت قلمی معرکے ہوئے۔ خصوصاً مسز وارن کا پیشہ (Mrs. Warren's Profession) کو تو عرصے تک انگلستان میں اسٹیج پر دکھایا نہ جا سکا، مگر اُسے پڑھنے سے تو روکا نہ جا سکتا تھا۔ اس لیے اس کا اثر خاطر خواہ ہوا اور لوگ وارن اور پیشہ ور عورت کے بنیادی مسائل کی طرف متوجہ ہونے لگے۔ برنارڈ شا

کی زندگی اس کے بعد ایک کامیاب اور معروف ادیب کی زندگی رہی۔ اس نے مختلف ملکوں کے سفر بھی کیے، مگر زیادہ تر وہ لوگوں اور مجلسوں سے علیحدہ، ڈرامے اور کتابیں لکھنے میں منہمک رہا اور اپنے قلم سے برابر جہالت، تعصب، مفلسی، ریاکاری، تنگ نظری اور رجعت پسندی کے خلاف جہاد کرتا رہا۔ وہ سوشلسٹ شروع سے تھا اور سرمایہ دارانہ نظام کا سخت دشمن تھا۔ پہلی جنگ عظیم میں اگرچہ اُس نے انگریزی حکومت کی حمایت کی مگر سرکاری حلقے اس وجہ سے اس سے خوش نہ تھے کہ وہ دونوں طرف کے سپاہیوں کو یہ تلقین کرتا تھا کہ "اپنے اپنے افسروں کو گولی ماردیں اور جاکر اپنے اپنے کھیتوں میں فصلیں اُگائیں اور اپنے کارخانوں کو آباد کریں"۔ وہ جنگ کو سرمایہ داروں کا ایک خطرناک کھیل سمجھتا تھا۔ جس میں سارا خطرہ عوام کے لیے اور سارا نفع سرمایہ داروں کے لیے ہے۔ جب روس میں اشتراکی حکومت قایم ہوئی تو شا نے اس کا خیر مقدم کیا۔ وہ مارکس کا بڑا معتقد تھا اور کہتا تھا کہ "مارکس نے اُسے آدمی بنایا اور اُسے زندگی میں ایک معنی اور مقصد اور ایک مشن عطا کیا"۔ چونکہ وہ آمروں کی شخصیت سے متاثر ہوجاتا تھا اس لیے کاڈویل وغیرہ نے اس پر اعتراضات کیے ہیں مگر دراصل وہ فسطائیت کا دشمن تھا اور سوویٹ روس کا دوست۔ اس نے اپنے ملک میں اور دنیا میں روس سے دشمنی کے جذبے کو کم کرنے کی ہمیشہ کوشش کی۔ وہ جب روس گیا تھا تو وہاں اس کی بڑی آؤبھگت ہوئی تھی۔ اور شا نے ہمیشہ اس پر فخر کیا۔ اگرچہ اس کی طبیعت ایسی تھی کہ وہ جن لوگوں یا چیزوں سے محبت کرتا تھا اُن کا بھی مذاق اُڑائے بغیر نہیں

رہتا تھا۔ یوں بھی اُسے بحث کرنے اور جھگڑنے میں مزا آتا تھا۔ کوئی بات ہو وہ اس سے اختلاف کرتا تھا۔ اس کی بات مان لی جاتی تھی تو اپنی بات سے اختلاف کرنے لگتا تھا۔ کہتا تھا کہ اس طرح بحث کرنے سے ذہن تیز ہوتا ہے اسی لیے اس کی باتوں پر زیادہ اعتماد نہیں کرنا چاہیے۔ اس کی تحریروں کو دیکھنا چاہیے۔ وہ بہت اچھا دوست اور ایک مہذب دشمن تھا۔ جب کسی کے خلاف کوئی غلط یا نامناسب بات کہی جاتی، یا کوئی عوام کے تعصب اور تنگ نظری کا شکار ہوتا تو شا کی آواز ہمیشہ اُس کی حمایت میں اُٹھتی۔ آسکر وائلڈ کے خلاف جو ہنگامہ ہوا تھا اس میں شا کا طرزِ عمل یقیناً قابلِ تعریف ہے۔ شا جب تک زندہ رہا ہر اہم اور مفید تحریک میں حصہ لیتا رہا۔ وہ یوں تو شہر اور تہذیب کی محفلوں سے دور گاؤں میں رہتا تھا مگر وہ آخر تک انگلستان کی ذہنی اور ادبی سرگرمیوں سے باخبر اور اُن میں شریک رہا۔ جب ۱۹۵۰ء کے شروع میں نیو اسٹیٹس مین میں Play of Ideas کی بحث چھڑی تو شا نے بھی حصہ لیا۔ اس کا جواب "حرفِ آخر" تھا۔ اس نے اپنی تصانیف سے بہت روپیہ کمایا۔ خاموشی سے اس نے لوگوں کی مدد بھی کی مگر بظاہر اُسے خیرات اور رفاہِ عام میں چندہ دینے سے سخت چڑ تھی۔ وہ اپنا پروپیگنڈا بہت کرتا تھا اور بعض طبایع پر یہ خودی اور خودپسندی گراں گزرتی ہے مگر انصاف یہ ہے کہ وہ اس انداز کو نبھانا بھی جانتا تھا، وہ ایک باقاعدہ، خاموش اور منہمک زندگی گزارتا تھا۔ اس نے زندگی کی بہت سی لذتیں اپنے اوپر حرام کرلی تھیں۔ گوشت بالکل نہیں کھاتا تھا شاید اسی لیے وہ چورانوے سال تک

زندہ رہا۔ اور جب تک جیا ایک شعلہ، ایک تلوار، ایک بجلی رہا۔ وہ شیکسپیر سے بڑا ہو یا نہ ہو لیکن شیکسپیر کی برادری میں یقیناً ہے۔ انگریزی ادب کا دنیا کو وہ ایک قابلِ قدر تحفہ ہے۔ جو ایسا گراں قدر اور پہلودار ہے کہ عرصہ دراز تک اس کی قدر و منزلت میں کمی نہ ہوگی۔

نومبر ۱۹۵۰ء میں برٹش کونسل کی طرف سے شیکسپیر کے کچھ ایکٹر ہندوستان کے دورے پر نکلے تھے وہ لکھنؤ بھی آئے تھے اور یہاں انھوں نے شیکسپیر کے ڈراموں کے اجزا اسٹیج پر دکھائے تھے۔ ایک صحبت میں ان کی برادری کے ایک ممتاز فرد سے باتیں ہو رہی تھیں۔ قدرتی طور پر شیکسپیر اور شا کا ذکر آیا۔ میں نے جدید نسل کے لیے شا کی اہمیت پر زور دیا۔ ان بزرگ نے بڑے جوش سے کہا کہ شیکسپیر اور شا کا کوئی مقابلہ نہیں ہے۔ شا محض پھلجھڑیاں پھینکتا ہے۔ وہ Debunker ہے چسٹرٹن نے بھی اپنی کتاب میں اسے دلچسپ باتیں کرنے والا یا Conversationalist کہا ہے فرینک ہیرس کے نزدیک اس کے سارے کارناموں سے زیادہ اس کی شخصیت زندہ رہنے والی ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ شا وقتی مسائل میں اتنا الجھا ہوا ہے کہ وہ ابھی سے پھیکا اور پرانا ہو چلا ہے۔ لینن نے اس کے متعلق کہا تھا کہ:۔

> "وہ ایک اچھا آدمی ہے جو "فے بین" لوگوں میں گھر گیا ہے۔ کاڈویل اسے ایک ذہنی رئیس، ایک بورژوا سوشلسٹ کہتا ہے جو اپنے ڈراموں میں حقایق پیش کرتا ہے مگر ان کے قدرتی نتائج سے گریز کر کے خیالی انجام اور مزاحیہ پہلوؤں میں

پناہ لیتا ہے۔ اُس کے نزدیک شا بھی اسی برادری میں ہے جس میں ویلس، لارنس، پروست، ہکسلے، رسل، فاسٹر، واسرمان، ہمینگ وے، اور گالسوردی ہیں۔ یہ لوگ بورژدا تہذیب کی اپنے آپ سے بیزاری ظاہر کرتے ہیں، جن کی آنکھیں کھل گئی ہیں مگر جو نہ کسی بہتر چیز کی خواہش کر سکتے ہیں اور نہ یہ سمجھ سکتے ہیں کہ بورژدا تہذیب میں انفرادیت اور آزادی کا یہ تعاقب انسانوں کو کس دلدل میں پہنچا دیتا ہے۔"

ایلیک ویسٹ کا خیال یہ ہے کہ:

"شا کے یہاں کش مکش ہے۔ وہ خرابیوں کو واضح کر سکتا ہے مگر ان سے لڑنا نہیں جانتا۔ اُس کے ڈرامے ایک مباحثہ ہیں۔ وہ سوشلسٹ ہے مگر سوشلزم کے عزایم کو خواب اور خالی خولی تصورات بتانے لگتا ہے۔ وہ عوام کی تحریکوں میں نہیں جوہر زندگی (Life Force) میں انسانیت کی نجات دیکھتا ہے۔"

بعض لوگ کہتے ہیں کہ وہ بڑا فلسفی بھی نہیں ہے اور اُس کے خیالات لے مارک، نطشے، برگساں، سموئیل بٹلر اور ایبسن کے نظریات کا معجون مرکب ہیں۔ یہ اور اس قسم کے اعتراضات ان لوگوں کے ہیں جو شا کی عظمت کو پوری طرح نہیں مانتے۔ ایسے لوگوں کی بھی بہت بڑی

تعداد ہے جو شا کے فلسفۂ زندگی، اُس کے ڈراموں، اُس کی نثر، اُس کی ظرافت، اُس کی شخصیت کے بڑے قائل ہیں اور جن پر اُس کے خیالات کا گہرا اثر ہوا ہے۔ جوڈ تو اُسے اپنا گرو مانتا ہے پھر اعتراض کرنے والوں میں بھی اُس کے کارناموں کی عظمت کے معترف موجود ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ اعتراضات کیوں کیے گئے ہیں اور اُن کی اہمیت کیا ہے۔

شا اُن فن کاروں میں سے ہے جو زندگی کی مصوری پر قانع نہیں ہے، جو فطرت کو آئینہ دکھانا کافی نہیں سمجھتے۔ فن کا ہمارا نظریہ اب بھی بڑی حد تک جمالیات، فن اور فن میں بھی رمزیت کا غلام رہا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ فن کار حُسن کا پجاری ہے۔ یہ غلط نہیں مگر حُسن کا مروّجہ تصور ایک ناقص اور محدود تصور ہے۔ تاج محل اور اجنتا میں بھی حُسن ہے اور کسی حورِ ارضی میں بھی۔ مگر انسان کے اپنے ماحول سے جنگ کرنے، فطرت سے مقابلہ کرنے، اور اپنے آپ کو بہتر بنانے، اُس کے جہالت، غلامی اور غریبی کی زنجیروں کو توڑنے میں بھی حُسن ہے۔ رسم و رواج کے خلاف بغاوت کرنے میں بھی حُسن ہے اور فرسودہ خیالات کے طلسم کو چاک کرنے میں بھی حُسن ہے۔ جاگیردارانہ دور میں زندگی اتنی پیچیدہ نہ تھی جتنی سرمایہ داری کے دور میں ہوگئی ہے۔ سرمایہ داری نے انسانیت کے لیے بہت سی برکتیں بھی پیدا کیں۔ اُس کے علم، اُس کے اقتدار، اُس کی کارکردگی، اُس کے معیارِ زندگی میں اضافہ کیا، اُسے فرد کی آزادی کا تخیل بخشا، اُسے محدود جغرافیائی بندھنوں سے نکالا، اُسے ساری دنیا پر نظر ڈالنے پر مجبور کیا۔ مگر اپنے اندرونی تضاد کی

وجہ سے وہ اس سانپ کی طرح ہے جو اپنے بچّوں کو کھا جاتا ہے
اُس نے ایک ہاتھ سے جو کچھ دیا ہے وہ دوسرے ہاتھ سے لے لینا چاہتا
ہے اور چونکہ وہ جاگیردارانہ دور کے انسانی رشتوں کو بھی باقی نہیں
رکھ سکتا، اس لیے انسان کے جسم کو اور مجروح اور اُس کی روح کو اور
مظلوم بنا دیتا ہے۔ اچھا اور بڑا ادب انسانیت کے لیے مشعلِ راہ ہوتا
ہے، اس لیے سرمایہ داری کے دور میں سستا، کاروباری اور
ہیجانی ادب فروغ پاتا ہے۔ ایسے زمانے میں جو لوگ سوسائٹی کی
بنیادی خرابیوں کو دیکھ لیتے ہیں اور اُن خرابیوں کو فن کے سانچے میں
ڈھال کر لوگوں کے خیالات وجذبات کو متاثر کرتے ہیں۔ ان کے خلاف
غلط فہمیاں پھیلائی جاتی ہیں۔ برنارڈ شا پر شروع میں یہ اعتراض تھا
کہ وہ اخلاق کا دشمن ہے، وہ تمام شریفانہ اور مہذب اداروں کا مذاق
اُڑاتا ہے۔ وہ اسٹیج کے پردے پر نامناسب اور ناموزوں باتیں کہتا
ہے۔ مسز وارن کے پیشے (Mrs. warren's Profession)
میں اس نے طوائف کی زندگی پیش کی تھی۔ بہت عرصے تک انگلستان
کے اخلاق کے اجارہ داروں نے اُسے وہاں کے اسٹیج کے قابل نہ سمجھا
اور اُس کے دکھائے جانے پر پابندی عاید کی۔ چنانچہ برنارڈ شا چونکہ
وکٹوریہ کے عہد کی کھوکھلی، بناوٹی اور منافقانہ قدروں کا دشمن تھا اور
انگلستان کی ظاہری شان و شوکت اور احساسِ برتری کے بُت کو
پاش پاش کرنا چاہتا تھا۔ اس لیے اِس کے اس مقصدی، بے رحم اور
تیز فنی حربوں کی مخالفت کی گئی اور اُسے پُرانے قواعد اور صدیوں کے
منجمد اصولوں کی روشنی میں پرکھ کر فیل کر دیا گیا۔ فرینک ہیرس کہتا

ہے کہ "شا کے سوشلزم نے اس کی تمام تصانیف کو متاثر کیا ہے وہ اپنے فلسفے میں مخلص ہے اگر وہ اپنے عقاید پر عمل پیرا نہیں ہو سکتا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ پولیس اُسے ایسا نہیں کرنے دیتی۔ اگر اس کا سوشلزم نہ ہوتا تو شا بھی نہ ہوتا۔"

شا نے ڈرامے کو اپنے نظریۂ حیات کی ترجمانی کا آلہ بنایا۔ ابسن نے اس سے پہلے مغربی یورپ کے مصنوعی اخلاق کا پردہ فاش کیا تھا اور مرد و عورت کی مساوات کا غلغلہ بلند کیا تھا، اُسے ڈرامے سے ایک کام لینا تھا۔ وہ سماج کو ایک شخص کی جاگیر بنانے کے بجائے عوام کی خواہشات اور اُن کے فلاح و بہبود کا گہوارہ بنانا چاہتا تھا۔ برنارڈ شا کا بھی یہی مقصد تھا۔ جب نیو اسٹیٹس مین میں Play of Ideas پر بحث چھڑی تو شا نے اس کے متعلق بڑی فیصلہ کن بات کہی۔ اپنے معترض کو جواب دیتے ہوئے اُس نے سوال کیا تھا کہ ڈراما نویس کے لکھنے کا مقصد کیا ہے؟ اگر وہ صرف فطرت کو آئینہ دکھاتے ہیں تو اس کی زندگی کا تصور ایک سپاہی کا سا ہوگا جو سڑک پر اپنی ڈیوٹی انجام دے رہا ہے۔ لوگوں کی ایک بھیڑ اُس کے سامنے سے گزرتی ہے، لیکن وہ کیوں گزرتی ہے؟ اس میں کون لوگ ہیں، کہاں جا رہے ہیں، اور کیوں جا رہے ہیں۔ وہاں جا کر وہ کیا کریں گے اور سپاہی کے سامنے آنے سے پہلے وہ کیا کر رہے تھے۔ وہ شادی شدہ ہیں یا نہیں۔ کون ان میں مجرم ہے اور کون سوسائٹی کا محسن؟ سپاہی یہ کچھ نہیں جانتا اگرچہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ ان میں سے کس قبیل کے لوگ اس مجمع میں موجود ہیں۔"

شا ایسا ایک سپاہی بننے پر قانع نہ تھا۔ وہ زندگی کے کارواں کو

گزرتے ہوئے دیکھ کر اس کاروان کی منزل دریافت کرنا چاہتا تھا اور اگر منزل غلط ہو تو قافلے کو سیدھے راستے پر چلانا ضروری ہو جاتا تھا۔ وہ اپنے آپ کو کسی پیمبر سے کم نہیں سمجھتا تھا۔ وہ ادب کو تفریح سمجھنا ادب کی توہین سمجھتا تھا اور تفریح کے عام معیاروں پر قانع نہ تھا۔ وہ ادب اور زندگی دونوں کا ایک ہی مقصد قرار دیتا تھا۔ وہ جانتا تھا کہ انسان کی ترقی کی راہ میں سب سے بڑا روڑا مفلسی ہے۔ اس کی حکیمانہ نظر نے دیکھ لیا تھا کہ دولت کی غلط تقسیم کی وجہ سے چند لوگ دنیا کی ساری نعمتوں سے محظوظ ہوتے ہیں اور باقی بہت بڑی تعداد محروم رہتی ہے۔ وہ اس تمدن و تہذیب کا جانی دشمن تھا جس کی رنگینی اور آب و تاب میں عوام کا لہو شامل ہو۔ اسی لیے وہ سرمایہ داری کا بہت بڑا مخالف تھا۔ ذاتی ملکیت کے جو فوائد عام طور پر گنائے جاتے ہیں اس پر طنز کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ

> "اس نے از کار رفتہ خیالات کے ایک ڈھیر، کچھ
> داغدار طبقاتی ادب اور طبقاتی فن اور خاصے زہر
> اور مصیبت کے سوا کیا دیا ہے"۔

وکٹوریہ کے عہد کے بورژا طبقے میں جو بھلے آدمی کو چننے والی خود پسندی اور خود نمائی تھی اس پر نشتر زنی کرنے سے وہ کبھی نہ چوکا۔ انگریزی سامراج کی بنیادی خصوصیات کو اس سے بہتر کسی نے نہیں سمجھا۔ ایک اور جگہ لکھتا ہے۔

> "ہماری موجودہ ملک گیری کا نظام جس میں سیاحی
> اور آبادکاری کے بہانے سے ڈنڈے کے پیچھے جھنڈا

اور جھنڈے کے پیچھے تجارت اور سب سے آخر میں
پادری آتا ہے، اس وقت دھم سے نیچے آرہے گا
جب ہماری فوجوں کی عنان سرمایہ دار طبقے سے عوام
کے ہاتھوں میں پہنچ جائے گی۔"

غرض شا کی گہری نظر نے اپنے زمانے کے اخلاق، معاشرت، تعلیم سیاست، شعروادب، فنونِ لطیفہ، سب کی تہ میں بنیادی اقتصادی محرکات کو دیکھ لیا تھا۔ اس نظر نے اسے سوشلسٹ بنایا۔ اس کی عظمت اقتصادی مسائل کی نظریاتی تنظیم میں نہیں ہے بلکہ ان نظریات کو شعرو ادب کے لیے مواد کے طور پر استعمال کرنے اور اس سے زیادہ انھیں بڑی خوبی، جوش اور تاثیر سے بیان کرنے میں ہے۔ ادب میں خیال کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا مگر خیال کے اظہار کو ایسا حسین اور جاندار ہونا چاہیے کہ وہ جذبات پر ایک گہرا اثر چھوڑ جائے۔ اسی لیے شاؔ اندازِ بیان میں فکر کی روشنی اور عقیدے کی گرمی ضروری سمجھتا ہے۔ وہ سائنس اور عقلیت کا پرستار ہے، تاریخ کا شعور رکھتا ہے مگر سائنس، عقلیت اور تاریخ کے نام سے بورژوا تہذیب نے جو آدھی سچائیاں بیان کی ہیں اُن پر حملہ کرنے سے باز نہیں آتا۔ وہ ارتقا کو مانتا ہے مگر ڈارون کے بجائے لےمارک سے زیادہ متاثر ہے یعنی وہ سمجھتا ہے کہ ماحول کی تبدیلی سے جو خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں وہ وراثت پر اثر بھی کرتی ہیں، یعنی ماحول کے بدلنے سے انسانی فطرت پر بھی پائدار اور آنے والی نسلوں تک منتقل ہونے والا اثر ڈالا جا سکتا ہے۔ آج لائی سینکو کے نظریے کے خلاف انگریز اور امریکن ماہرین

حیاتیات نے جو طوفان اُٹھایا ہے اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اس کے تجربات اشتراکیت کے لیے بڑا حربہ ہیں اور بورژوا سائنس کا صدیوں کا بنایا ہوا محل خود بخود گرجاتا ہے۔ چونکہ شا لائف فورس میں اعتقاد رکھتا ہے اور اس میں برگساں کے تخلیقی ارتقا اور نطشے کے خیالات دونوں کا عکس ملتا ہے اس لیے مارکسی نقادوں نے اس پر اعتراض کیے ہیں لیکن میں شا کو کوئی بڑا اور اہم فلسفی نہیں مانتا۔ اقبال کی طرح اس نے بھی اپنے زمانے کے حکیمانہ خیالات سے فیض اُٹھایا ہے اور اُن سے اپنے نظریۂ فن میں مدد لی ہے۔ وہ مذہب و اخلاق کو بھی مقررہ اور جامد اصولوں کے بجائے انسانیت کی بڑھتی ہوئی اور پھیلتی ہوئی ضروریات کے مطابق دیکھتا ہے۔ لوگ اُسے لامذہب بھی کہتے ہیں، حالانکہ فرینک ہیرس بھی اس کے اندر اخلاقی عظمت، زاہدانہ طہارت اور ایک مذہبی جذبے کو مانتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ فلسفی سے زیادہ سوشل ریفارمر یا سماجی مصلح ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ اس کا بورژوا مزاج اس نظام کی خرابیوں کو تو دیکھ لیتا ہے مگر ان کا علاج تجویز کرنے کے لیے جس معروضیت اور خود احتسابی کی ضرورت ہے وہ اس کے بس کی نہیں۔ کہا جاتا ہے کہ وہ توڑنا پھوڑنا جانتا ہے کچھ بنا نہیں سکتا۔ جہاں لہلہاتے ہوئے کھیت اور سربفلک محل تھے وہاں اُس کے حملوں کے بعد شاندار کھنڈر ملتے ہیں۔ وہ چونکاتا ہے۔ روح تک کو جھٹکے پہنچاتا ہے اور اس طرح جذباتی اور روایتی انسانوں کو نئے سرے سے مردانگی عطا کرتا ہے۔ وہ بُت شکن ہے اور ہر مروّجہ ادارے یا نظام پر بے دھڑک اپنے طنز کے تیر برساتا ہے مگر وہ تعمیر نہیں کرسکتا۔ طنز یوں بھی تعمیر کے لیے موزوں نہیں ہے۔

شا کو بھی اس کا احساس تھا اس لیے وہ اپنے مختصر ڈراموں پر طول طویل دیباچے لکھتا تھا۔ وہ ڈراموں کی پیدا کی ہوئی خلش سے کام لینا چاہتا تھا اور انصاف یہ ہے کہ اس نے بہت بڑی حد تک یہ کام لیا بھی ہے۔ وہ انسان میں ایسا عزم، ایسا ولولہ، ایسا مجاہدانہ جذبہ پیدا کر دیتا ہے، کہ زندگی باوجود اپنی نعمتوں کے ایک چیلنج ایک دعوت عمل بن جاتی ہے۔ وہ لوگوں کو طویل اور باعمل زندگی کی طرف بلاتا ہے۔ وہ انھیں تسخیر فطرت کی بشارت دیتا ہے۔ وہ خوابوں کو حقیقت بنانا چاہتا ہے اور ازل اور ابد کی طنابوں کو ملا دینا چاہتا ہے۔ اس کا ڈراما (Back To Methuselah) ابتدائے آفرینش سے شروع ہوتا ہے اور خیال کی آخری سرحدوں تک جاتا ہے۔ زندگی اس کے ہاتھوں بلندی، برگزیدگی، عظمت، رفعت کی حامل ہو جاتی ہے۔ وہ مسرت کی تلاش نہیں کرتا، زندگی کے معنی و مقصد اور افادیت کی مسرت کو ڈھونڈھتا ہے۔ بشر اور فوق البشر (Man and Super Man) میں کہتا ہے:

"زندگی کی سچی مسرت یہ ہے کہ انسان جس مقصد کو عظیم الشان سمجھتا ہے اس میں کام آئے اور قبل اس کے کہ وہ از کار رفتہ کہا جائے وہ اپنے خون کا آخری قطرہ اس مقصد کے لیے نثار کر دے۔ انسان کو چاہیے کہ بجائے خود غرضیوں اور چھوٹی موٹی خواہشات کی ایک پوٹ بننے کے اور دنیا سے شکایت کرنے کے

کہ وہ اسے خوش کیوں نہیں رکھتی، فطرت کی
طاقت اور اُس کا دستِ راست بن جائے۔"

ظاہر ہے کہ جو فن کار زندگی اور انسانیت کا ایسا بلند اور رفیع تصور رکھتا ہو اور اُسے فن کا رنگین لباس بھی دے سکتا ہو، اس کی عظمت میں کوئی شبہ نہیں ہو سکتا۔

میرے نزدیک شا کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ڈرامے کی دنیا میں انقلاب کر دیا۔ وکٹوریہ کے عہد کا اسٹیج قید و بند میں جکڑا ہوا تھا۔ تھیٹر کی سرپرستی میں اگرچہ خواص اور عوام دونوں شریک تھے مگر خواص سے روپیہ زیادہ ملتا تھا اس لیے ڈراما اُن قدروں کی مصوری کرتا تھا جو خواص کو مطمئن رکھیں اور اُن کے مفاد کو ٹھیس نہ لگنے دیں۔ عوام کے لیے کچھ مزاحیہ حصّے اور خیر کی شر پر فتح کافی تھی۔ ڈرامے میں کش مکش ضروری ہے، یہ کش مکش واقعات اور عمل کے ذریعے سے دکھائی جاتی ہے۔ چونکہ وکٹوریہ کے عہد میں الزبتھ کے دور کی رومانی اور تخلیقی روح نہ تھی اس لیے اس زمانے کے ڈراموں میں وہ شاعرانہ جذبہ، وہ پُرجوش محبت، وہ گہرا روحانی کرب بھی نہیں ملتا جو شیکسپیئر اور دوسرے ڈراما نگاروں کا طرّۂ امتیاز ہے۔ شیکسپیئر فطرت کے چہرے سے نقاب اُٹھاتا تھا۔ وہ زندگی کا مصور تھا۔ وکٹوریہ کے عہد کے ڈرامانویس اس زمانے کے اخلاق کے مصور تھے اُن کے یہاں ایک شخص کے بجائے ایک فقرہ دوسرے سے باتیں کرتا تھا۔ شا نے ڈرامے کو تفریح سے زیادہ تبلیغ کا آلہ بنایا۔ آسکر وائلڈ وغیرہ جو وکٹوریہ کے عہد سے باغی تھے اسٹائل کے شہید تھے، شا خیال اور نظریۂ حیات کا شہید تھا۔ وہ اس نکتے

کو خوب سمجھتا تھا کہ اگر کہیں بحث ہو رہی ہو تو سنجیدہ سے سنجیدہ آدمی اپنی کتاب چھوڑ کر بحث سننے لگے گا۔ چنانچہ اس نے ڈرامے میں واقعات کی کش مکش کے بجائے خیالات کی کش مکش دکھائی اور اُس کے ہاتھوں یہ کش مکش اتنی ہی عظیم الشان، بلکہ اس سے زیادہ عظیم الشان معلوم ہوتی ہے جتنی محبت یا فرض یا فرد کی رومانیت اور سماج کی باقاعدگی کی۔ جن لوگوں کو شادی شدہ عورتوں اور مردوں کے ناجائز عشق کی داستانوں کا چٹخارا پسند ہے، شاؔ کے ڈرامے اُن لوگوں کے لیے نہیں۔ ہاں محبت کے گرد اور شادی شدہ زندگی کی تلخ حقیقتوں کے گرد جو جذباتی اور رومانی پردے پڑے ہوئے ہیں ان کو فاش کرنے میں اُسے مزا آتا ہے۔ چارلسؔ کے سنہرے دنوں میں وہ لکھتا ہے کہ:

"جو لوگ چارلسؔ کی داشتاؤں کی کہانیاں سننا زیادہ پسند کرتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ اُس کے دور میں نیوٹنؔ جیسی شخصیت بھی تھی۔ میرے ڈرامے اُن کے لیے نہیں ہیں بلکہ جنھیں جارج فاکسؔ سے زیادہ چارلسؔ کی داشتہ کے کوٹھے پسند ہیں انھیں چاہیے کہ تھیٹر جانا چھوڑ دیں۔"

چارلسؔ، نیوٹنؔ اور فاکسؔ کے ذہنوں کے تصادم میں جو لطف ہے وہی شاؔ کو عزیز ہے، گو وہ اس ذہنی تناؤ کو کم کرنے کے لیے چارلسؔ کی داشتاؤں کو نیوٹنؔ کے مکان پر لانے اور اُن کا ایک

دوسرے سے اور چارلس سے جھگڑنا بھی دکھا سکتا ہے۔ چنانچہ شاؔ کے تقریباً سب ڈرامے مقصدی ہیں۔ ان میں کسی نہ کسی مسئلے کو پیش کیا گیا ہے۔ شاید شیکسپیئر کے سوا کسی ڈراما نویس نے اتنے وسیع اور مختلف موضوعات پر ڈرامے نہ لکھے ہوں گے۔ ان میں ڈاکٹروں کی بے حسی اور صوتیات کے مسائل تک آجاتے ہیں۔ ان میں ان مسائل کا قطعی حل نہیں ہے اور نہ یہ کام آسان ہے مگر وہ ان مسائل کی طرف لوگوں کو توجہ دلانا اور ان کے حل کی طرف انھیں لے جانا ضروری سمجھتا ہے۔ اس کے ڈراموں میں Arms And The Man, St. Joan, Major Barbara, Man And Super-Man, Mrs Warren's Profession, John Bullsother Island, Candida, Heartbreak Heartbreak House اس کے شاہکار کہے جا سکتے ہیں۔ وہ خود Mrs Warren's Profession اور House کو اپنے سب سے اچھے ڈرامے سمجھتا تھا۔ بعد میں نظریاتی اعتبار سے Back Man And Super Man اور To Methuselah کو ماننے لگا۔ فرینک ہیرس کے نزدیک Candida اس کا شاہکار ہے جو ڈ St. Joan کو سب سے بڑا درجہ دیتا ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ ڈرامے کے نقطۂ نظر سے اس نے جو بلندی "خوش گوار یا ناخوش گوار" ڈراموں میں حاصل کی وہ اسے بعد میں نصیب نہ ہوئی۔ ان میں سے ہر ڈرامے میں کوئی نہ کوئی اہم مسئلہ لیا گیا ہے اور شاؔ نے جس طرح فن کے قواعد کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہ تجربات کیے ہیں وہ اس

کی تخلیقی اور تنقیدی صلاحیت کا ثبوت ہیں۔ سب سے پہلے جس چیز پر ہماری نظر جاتی ہے وہ یہ ہے کہ شا کی اسٹیج کے لیے ہدایات صرف اسٹیج کی ضروریات کے لیے نہیں ہیں۔ ان میں بہت سی باتیں ایسی کہی گئی ہیں جو اسٹیج پر ظاہر بھی نہیں کی جاسکتیں۔ شا کے ڈرامے اسٹیج کے لیے موزوں ہیں مگر وہ پڑھنے کے لیے بھی ہیں۔ بقول ایلیک ویسٹ کے اس کے یہاں دُہرے ڈرامے ہیں، ایک وہ جو اسٹیج پر نظر آتا ہے دوسرا جو ہدایات میں ہے۔ ایک سخن کی حدود میں آجاتا ہے دوسرا ماورائے سخن ہے۔ اس طرح شا اسٹیج کی عارضی زندگی کو ذہن کی ابدی اور لازوال زندگی دے دیتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یہاں محبت، سازش، غلط فہمی، فرد کے مختلف جذبات میں کشاکش کے بجائے ذہنوں کی کش مکش، خیالات کا ٹکراؤ، نظریات کا تصادم ملتا ہے۔ یہاں تفریح کے پردے میں تبلیغ ہے۔ یہاں ہنستے ہنستے انسان کی آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں۔ یہاں انسان کبھی جذبات کے ستاروں سے پرے جانکلتا ہے تو کبھی اُس کے خوابوں کا تانا بانا اس طرح بکھرتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو تحت الثریٰ میں پاتا ہے یہاں دل ٹوٹتے ہیں تو ایلی ڈن کی طرح پختگی اور شعور کا آغاز ہوتا ہے، یہاں کوئی چیز مقدس نہیں ہے، کوئی بُت پرستش کے قابل نہیں ہے، سوائے انسان کے ماحول سے جنگ کرکے اپنے آپ کو بہتر بنانے اور سماج کی فلاح کے لیے اپنے آپ کو وقف کرنے کے۔ جیمس برائیڈی نے جو خود ایک اچھا ڈراما نویس ہے شا کا مولیر سے موازنہ کرتے ہوئے تسلیم کیا ہے کہ مولیر تو کیا شاید ہی کوئی اور ڈراما نویس ہو جو شا کی سی

وسعتِ پرواز رکھتا ہو۔ شاؔ پر نقادوں نے یہ الزام لگایا تھا کہ وہ ڈرامے کے قواعد کا خیال نہیں رکھتا جو ارسطو کے وقت سے اب تک مانے جاتے ہیں۔ شاؔ کا جواب یہ ہے کہ وہ ارسطو تک، نقادوں کے راستے سے جانے کے بجائے، اپنے راستے سے گیا ہے۔ یہ بات مبالغہ آمیز معلوم ہوتی ہے لیکن صحیح ہے۔ شاؔ میں قوتِ ایجاد کی کمی نہ تھی۔ مگر وہ دوسروں کی ایجادوں سے فائدہ اُٹھانا بھی جانتا ہے۔ اُس کے ڈراموں میں حیرت انگیز صناعی، نادر کردار نگاری، پُرلطف، رواں دواں مگر جاندار اور خیال انگیز زبان اور بے مثل ظرافت ملتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شاؔ کے یہاں مباحثہ اور مناظرہ زیادہ ہے، لوگ گھنٹوں باتیں کرتے ہیں اور نہیں تھکتے مگر یہ محض باتیں نہیں ہیں بجلی کی لہریں ہیں ان کے اثر سے ذہنی فضا بدلتی ہے۔ لوگوں میں تبدیلیاں ہوتی ہیں، وہ کچھ سے کچھ ہو جاتے ہیں۔ یہ کہنا بھی بالکل صحیح نہیں کہ اس کے سارے کردار اس کی اپنی شخصیت کے پرتو ہیں اور اُس کے کرداروں میں اسی کی تصویریں نظر آتی ہیں۔ اُس کے درجنوں کردار ایسے ہیں جن کی اپنی زندگی ہے اور جو ذہن پر ایک غیر فانی اثر چھوڑ جاتے ہیں۔ اُس کی کردار نگاری میں چند نمایاں رجحانات بھی ہیں۔ اس کی عورتوں میں ایک نیا جلال، ایک نئی خود اعتمادی، ایک نئی حقیقت پسندی نظر آتی ہے۔ مسز وارن کے پیشے میں ویوی، ہارٹ بریک ہاؤس (Heart Break House) میں ایلی ڈن، لیڈی سسلی، این، ایلی زا، معصوم، نسوانیت کی پڑیاں اور موم کی پتلیاں نہیں ہیں جنھیں مرد جدھر چاہیں موڑ دیں، جنھیں ذرا دیر کے لیے گلے کا ہار بنائیں اور

پھر پیروں کے نیچے مسل دیں، یہ صید نہیں صیاد ہیں جو بڑے بڑے غازیوں اور فاتحوں کو اپنے آنچل کے پلو سے باندھ سکتی ہیں جو مردوں کے جذبات سے اس طرح کھیل سکتی ہیں جیسے بلی چوہے سے کھیلتی ہے. ظاہر ہے کہ یہ محض حقیقت کی پرچھائیاں نہیں ہیں. حقیقت ان کی پرچھائیں ہے، پھر شا کے یہاں صرف باغی اور نئی عورتیں ہی نہیں ہیں ان میں کنیڈی ڈا اور سینٹ جون جیسی دیویاں بھی ہیں جو عشق اور میدانِ جنگ دونوں کی ہیروئن ہیں، پھر شا کے یہاں کیپٹن شاٹ اوور، فادر کیگن جیسے صاحبِ نظر بزرگ بھی ہیں اور الفریڈ ڈوٹل، لک چیز، دوبے دات جیسے نادر روزگار کردار بھی. شیکسپیر نے اس کلوپٹرا کو پیش کیا ہے جس نے انتھونی کو دیوانہ بنادیا، مگر شا ہمارے سامنے وہ کلوپٹرا لاتا ہے جو ابھی اپنے سحر کے شباب پر نہیں پہنچی اور جس کی فتوحات کا آغاز جولیس سیزر سے ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شا تاریخ اور تاریخی شخصیتوں کے ساتھ بڑی آزادی برتتا ہے۔ مگر وہ تاریخ کو زندہ اور صدیوں کے دھندلکے کو روشن بھی کرسکتا ہے۔ اُسے تاریخی غباروں میں سوئی چبھونے میں مزا آتا ہے۔ نپولین، سیزر، الزبتھ کوئی اس سے محفوظ نہیں رہا۔ جو لوگ مغالطے میں مبتلا ہیں، جنھوں نے اپنی شخصیت کا ایک بُت بنا رکھا ہے جو نرگسیت کا شکار ہیں، شا کا تبر اُن کے لیے ہر وقت تیار ہے۔ رمیسٹن اور مارل جیسے لوگوں کے یقین و ثبات کی دنیا میں وہ ایسے رخنے ڈال دیتا ہے جو کبھی بند نہ کیے جاسکیں۔ سوئفٹ کی طرح کوئی احمق اور شیطان اس کے کوڑے سے نہیں بچا، ہاں اگر کسی شیطان کی شیطنت میں ندرت ہے تو شا اُس کی

تعریف کیے بغیر نہیں رہتا۔ اقبال کی طرح شا کے یہاں بھی کارِ نادر اگر گناہ ہو تو ثواب ہے۔

شا کے ڈراموں میں مجھے مسز وارن کا پیشہ، ہارٹ بریک ہاؤس، پگ میلی ین، سینٹ جون اور میجر باربرا زیادہ پسند ہیں۔ بشر اور فوق البشر کو شا نے کامیڈی اور فلسفہ دونوں کہا ہے۔ کامیڈی کی حیثیت سے یہ بڑا قابلِ قدر ہے مگر اس کا فلسفہ باوجود بڑا رنگین اور دل کش ہونے کے گہرا نہیں۔ (Back To Methuselah) میں ہم شا کے ذہن کی پرواز اور اس کی صناعی کی داد دے سکتے ہیں مگر اس کے بزرگوں کی دنیا جو آخر میں صرف فکر کی عظمت اور تنہائی کی لذت پر قائم ہے، بڑی پھیکی، بے کیف، بے رنگ اور خاصی بے رحم ہے وہ خیال جس میں عمل کی گرمی نہ ہو اور وہ ذہنی بلندی جو تنہائی اور خلوت کی مرہونِ منت ہو، جہاں شعر و ادب، بُت تراشی، ناچ رنگ سب کھلونے ہوں جہاں انسان کا مقصد صرف بڑھاپے پر فتح پانا اور تین سو یا چھ سو سال تک زندہ رہنا ہو، موجودہ مصروف اور باعمل عمروں کے مقابلے میں اُکتا دینے والی اور بیکار معلوم ہوتی ہے۔ مرنے کی پابندی کی طرح آزاد بندوں کو جینے کی پابندی بھی گراں گزرتی ہے۔ "مسز وارن، کے پیشے" کے متعلق بعض لوگوں کا خیال یہ ہے کہ وہ اب پرانی ہو چلی، حالانکہ میرے خیال میں اس کی بنیادی اہمیت اب بھی باقی ہے۔ طوائف کا مسئلہ سرمایہ داری کے وجود سے پیدا نہیں ہوا۔ مگر طوائف کو باقی رکھنے اور چلانے اور اس سے کام لینے میں سرمایہ داری جس حد تک معاون ہے وہ ظاہر ہے کیونکہ اس نے اس پیشے کو صرف جسم

بیچنے تک محدود نہیں رکھا بلکہ روح، خیال، قوم، محبت، اخلاق سب بیچنے کے سامان پیدا کر دیے ۔ اردو میں امراؤ جان ادا، بازارِ حسن، لیلیٰ کے خطوط، سب میں طوائف کے مسئلے پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ مگر کسی کی نظر اتنی گہری نہ گئی اور تو اور قاضی عبدالغفار بھی مرد کے ظلم اور عورت کی مظلومیت کی نوحہ خوانی میں مصروف رہے۔ ہارٹ بریک ہاؤس میں شا نے ایک طرف سرمایے کی تباہ کاریوں پر طنز کی ہے، دوسری طرف ان بے مصرف عورتوں اور مردوں پر بھی سخت وار کیا ہے جن کی زندگی سمٹ کر سستے عشق، خود پسندی اور زندگی کے مسائل سے علیحدہ ہو کر اپنی چھوٹی چھوٹی خواہشات میں سمٹ کر آ گئی ہے۔ پگ میلی ین بظاہر ایسا کارنامہ ہے جس کا کوئی گہرا مقصد نہیں مگر ذرا ایلی زا جیسی پھول بیچنے والی عورتوں کے دل سے پوچھیے۔ سینٹ جوآن میں شا نے کئی دل کش کردار دیے ہیں۔ ڈافن جو بعد میں جوآن کی کوشش سے شہنشاہ بنا۔ انگریز جنرل جس نے جوآن کو آگ میں جلوایا، جلاد، پادری مارٹن، فرانسیسی جرنل سب زندہ کردار ہیں۔ جوآن میں معصومیت اور یقین نے عظمت کا جامہ پہن لیا ہے۔ شا کا کمال یہ ہے کہ وہ آخر میں ظاہر کر دیتا ہے، کہ دنیا اپنے سنتوں کو ہر دور میں زندہ جلاتی رہی ہے اور سینٹ جوآن اگر پھر ظاہر ہو تو اس کا پھر یہی حشر ہو۔ ہائے، اقبال نے کیا بات کہی ہے ؎

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

میجر باربرا کامیاب بھی ہے اور ناکام بھی۔ شا یہاں اپنے تصور میں بڑی

بلندی پر پہنچ گیا ہے اس نے یہاں سرمایہ دارانہ سماج کے مردوں اور عورتوں کو ڈرامے کا موضوع بنایا ہے۔ یہاں بڑے زور اور خوبصورتی سے یہ بات سمجھائی گئی ہے کہ سرمایہ داری کو نیست ونابود کرنے کا عزم موجود ہے مگر یہاں شاؔ نے ہیرو کا انتخاب غلط کیا۔ سرمایہ دار خود دولت کو ختم کرنے اور اپنی آگ میں خود جل جانے کے لیے تیار نہیں ہوا کرتا' اس کا کام تو دوسروں کو اپنی تیار کی ہوئی دوزخ میں بھسم ہوتے دیکھنا ہے۔ یہاں بار برا کی شکست دراصل ایک ایسے پاکیزہ اور مقدس اور بلند جذبے کی شکست ہے کہ اُس کے انجام پر افسوس ہوتا ہے۔ یہاں شاؔ کا قلم بہک گیا ہے اور سرمایہ داری کا دشمن سرمایہ دار کو جب معاف کر دیتا ہے تو پڑھنے والے کے ذہن میں ایک انتشار پیدا ہو جاتا ہے پھر بھی ایلیک ویسٹ کے الفاظ میں "اپنے تصور کے اعتبار سے یہ شاؔ کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔"

شاؔ کے ڈراموں میں کینڈی ڈا کی ایک خاص اہمیت ہے۔ اس میں ڈراما ہی نہیں شاعری بھی ہے۔ بظاہر کینڈی ڈا ایک ایسی باشعور اور بالغ نظر عورت معلوم ہوتی ہے جس پر عش عش کرنے کو جی چاہتا ہے وہ مارل اور شاعر مارشس بینکس دونوں سے بہت بلند نظر آتی ہے۔ مگر مسنر دیپ نے اس کے متعلق ایک بڑی دلچسپ بات کہی تھی۔ وہ اسے ایک جذباتی طوائف sentimantal Prostitute کہتی تھی۔ شاؔ نے بظاہر یہاں شاعر کی رومانیت پر مارل کی ٹھوس واقعیت کو ترجیح دی ہے۔ مگر اس نے نادانستہ طور پر نراجی انفرادیت کے مقابلے میں باعمل اجتماعیت کو بھی شکست دے دی ہے۔ مارل بے چارہ آخر میں

بالکل بچہ ثابت ہوتا ہے اور نوجوان شاعر ایک دیو ہیکل شخص۔ نئی محبت کی نہیں ماورانہ جذبے کی ہوتی ہے۔ کینڈڈی ڈا محبت شاعر سے کرتی ہے۔ مارل پر صرف ترس کھاتی ہے۔ یہاں دراصل شاعر کا شریر قلم ایسے شوخ رنگ استعمال کرتا ہے کہ تصویر میں بھی کچھ دھبے آجاتے ہیں۔

شا نے جمہوریت پر کئی ڈرامے لکھے ہیں ان میں (Apple Cart) اور جنیوا قابل ذکر ہیں۔ اس نے مغربی جمہوریت کی خامیوں کو بھی اچھی طرح واضح کیا ہے۔ اس کا خیال یہ ہے کہ یہ جمہوری نظام چند بد اطواروں کے بدلے بہت سے نالایقوں کی حکومت کا دوسرا نام ہے۔ ہارٹ بریک ہاؤس میں، ہیگن کہتا ہے کہ سیاست دانوں کے کرتبوں کے پیچھے سرمایہ داروں کی ڈور ہوتی ہے۔ "ڈاکٹر کی اُلجھن" میں اس نے موجودہ دور کے ڈاکٹروں کی نالایقی، بے اصولی، بے رحمی، اور ہوس کا نقشہ کھینچا ہے۔ غرضکہ یہ سارے ڈرامے مل جُل کر ایک تصویر کے نقش ہیں۔ پگ میلین صوتیات کی تبلیغ کا ایک بہانہ ہے۔ شا مصلح اور معلّم ہے۔ وہ غریبی کو ختم کرنا چاہتا ہے اور دولت کی غلط تقسیم کو حرفِ غلط کی طرح مٹانا چاہتا ہے۔ وہ ایک مکمل سوشلسٹ حکومت قائم کرنا چاہتا ہے۔ وہ تخلیقی ارتقا کے مذہب کی تبلیغ کرتا ہے، وہ عورتوں کی آزادی کا حامی ہے۔ وہ تعلیم کے نظام کی اصلاح کا متمنی ہے، وہ آزادئ خیال کی طرف مائل کرتا ہے وہ انسانوں کو بصارت کے علاوہ یہ بصیرت بھی دینا چاہتا ہے کہ وہ اپنی زندگی کو بہتر، زیادہ مصروف اور سماجی خیر کا باعث بنائیں۔ وہ جنگ کے بجائے امن، مقابلے کے بجائے تعاون کا علمبردار ہے۔ وہ ایک بلند مقصد کی وجہ سے ڈرامے

کی دنیا کو بھی بلند کر دیتا ہے۔ اُس کے فن میں اُس کے عقیدے اور ذوقِ یقین کی وجہ سے گرمی اور روشنی ہے۔ بعض اوقات گرمیٔ اندیشہ سے اُس کا آبگینہ پگھل جاتا ہے اور کہیں کہیں فن کی لطافتیں مقصد کی گراں باری کو برداشت نہیں کر پاتیں۔ اسی لیے اس کے کچھ ڈرامے وعظ ہو جاتے ہیں۔ کچھ مباحث ذہنی اُلجھن کا باعث ہو جاتے ہیں۔ کچھ کردار، کردار نہیں رہتے کٹھ پُتلیاں بن جاتے ہیں مگر مجموعی حیثیت سے یہ تسلیم کرنا ضروری ہے کہ فن کو جس حد تک شا نے فکر بنایا، اور فکر میں جس حد تک فن کی دلکشی، تازگی اور ندرت پیدا کی وہ اسی کا حصّہ ہے۔ وہ دنیا کے بڑے فن کاروں میں سے ہے اور موجودہ نسل کے لیے تو وہ شیکسپیر سے زیادہ قریب ہے۔ شیکسپیر کا جھگڑا تو صرف انسانوں سے ہے، شا تو خدا سے بھی جھگڑتا ہے اور کون سی مقدس چیز ہے جس کو اس نے بخشا ہے۔ وہ اپنے آپ کو بھی بخشنے کے لیے تیار نہیں ہے وہ ڈرامے کو زندگی کے پیچ و خم سے عہدہ برآ ہونے کے قابل بنا گیا ہے۔ ابھی وہاں تک بہت سے ادیب نہیں پہنچے۔

شا کے بلند مقصد اور اُس کے نادر فن کی وجہ سے بعض اوقات ہم اُس کی ایک بڑی خصوصیت کو پوری طرح محسوس نہیں کر پاتے حالانکہ اسی نے اس کی بلندی کا محل تعمیر کرنے میں بنیادی پتھر کا کام دیا ہے۔ یہ ہے اُس کی ظرافت۔ شا کے یہاں ذہنی ظرافت کا کمال نظر آتا ہے۔ اسی کی وجہ سے اُس کے طول طویل مکالمے ذہن پر بار نہیں معلوم ہوتے۔ اسی کی وجہ سے اس کا پیام گوارا بن جاتا ہے۔ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ شا نے قولِ محال (Paradox) سے بڑا کام لیا ہے۔ شا کے ترکش میں صرف یہی تیر نہیں۔ یہ تو آسکر وائلڈ کے یہاں بھی ہے مگر وہاں یہ بذاتِ خود ایک مقصد ہے۔

شا کے یہاں یہ ایک ذریعہ ہے۔ آسکر وائلڈ کے یہاں خیال پتلا ہے۔ شا کے یہاں زیادہ گہرائی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "تمسخر کے لیے میں صداقت سے کام لیتا ہوں، سچی بات دنیا میں سب سے بڑا لطیفہ ہے"۔ ظرافت میں ذہنی عنصر اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب بظاہر بالکل علیحدہ اور بے تعلق چیزوں میں ربط یا تضاد پیدا کیا جائے۔ شا نے اس نکتہ سنجی سے بڑا کام لیا ہے۔ ایک جگہ لکھتا ہے کہ "جب ایک احمق ایسا کام کرتا ہے جس سے اُسے شرم آتی ہے تو وہ ہمیشہ اُسے ایک فرض قرار دے لیتا ہے۔" شہیدوں اور ایثار کے پتلوں کے دنیا بڑے گن گاتی ہے۔ شا کی رائے یہ ہے کہ شہادت ہی ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے ایک نالائق انسان مشہور ہو سکتا ہے۔ اس نے انگریزوں کا بڑا مذاق اُڑایا ہے۔ انگریز ہر بات اصول سے کرتا ہے، وہ کسی کو لوٹتا ہے تو تجارت کے اصولوں کے مطابق، اور قتل کرتا ہے تو حُب وطن کے جذبے کے ماتحت۔ "سیزر اور کلوپٹرا" میں برٹینس، ایک مثالی انگریز ہے جو اپنے سوا سب کو وحشی اور گنوار سمجھتا ہے اور جس کا عقیدہ ہے کہ اُس کے قبیلے اور جزیرے کے رسم ورواج قانونِ فطرت ہیں۔ مدبروں اور سیاست دانوں کے متعلق اُس کا فیصلہ ہے کہ وہ ہر چیز سے ڈرتے ہیں۔ انھیں اخبار نویسوں، مزدوروں کی انجمنوں سے، عوام سے، سب سے ڈر لگتا ہے۔ وہ صرف انقلاب سے نہیں ڈرتے جس کے خطرات و نتائج کو وہ نہیں سمجھتے۔

اُس کے دلچسپ کرداروں میں مجھے دو بہت پسند ہیں۔ ایک الفریڈ ڈوٹل اور دوسرا جنرل برگوئن، ڈوٹل اچھا خاصا باتونی ہے۔ وہ آپ کا مغز چاٹ جائے گا۔ جنرل برگوئن نفاست پسند، شائستہ اور دلچسپ فقرے پر جان

دینے والا۔ ڈوٹسل کو ایک مزاقی امریکن نے تین ہزار سالانہ اس شرط پر چھوڑے ہیں کہ وہ سال میں زیادہ سے زیادہ چھ دفعہ امریکہ جاکر عالمی اخلاق کی لیگ کے سامنے لیکچر دے۔ اس عطیے کی وجہ سے وہ پریشان ہے۔ پکرنگ کہتا ہے کہ لیکچر دینے اُسے دوبارہ نہیں بلایا جائے گا۔ ڈوٹسل یوں گہر افشانی کرتا ہے۔ "لیکچر کی پابندی کی وجہ سے میں پریشان نہیں ہوں۔ لیکچر دیتے دیتے میں ان کا حلیہ بگاڑ دوں گا اور میرا بال بھی بیکا نہ ہوگا۔ مجھے تو شرافت کی قبا پر اعتراض ہے کس نے اس سے کہا تھا مجھے ایک شریف آدمی بنا دے۔ میں خوش تھا، میں آزاد تھا۔ مجھے جب روپے کی ضرورت ہوتی تھی تو جس طرح آپ سے وصول کیا اسی طرح قریب قریب ہر ایک سے وصول کر لیتا تھا۔ اب میں پریشان ہوں۔ سر سے پیر تک جکڑ دیا گیا ہوں۔ اور ہر شخص مجھ سے روپیہ وصول کرتا ہے۔ میرا وکیل کہتا ہے کہ تمھارے لیے یہ بڑا اچھا ہوا۔" میرے لیے؟ میں جواب دیتا ہوں۔ تمھارا مطلب یہ ہے کہ تمھارے لیے یہ اچھا ہوا، جب میں غریب تھا ایک دفعہ کوڑے کی گاڑی میں ایک بچوں کی گاڑی پڑی ملی اور مجھے وکیل کے پاس جانا پڑا، اس نے بہت جلد مجھے رہا کرایا اور اپنا پیچھا بھی مجھ سے فوراً چھڑا لیا۔ یہی بات ڈاکٹروں پر صادق آتی ہے وہ اسپتال سے مجھے اتنی جلد نکال دیتے تھے کہ میں اپنے پیروں پر کھڑے ہونے کی طاقت بھی نہ پاتا تھا اور مجھے کچھ خرچ بھی نہیں کرنا پڑتا تھا۔ اب انھوں نے یہ دریافت کر لیا ہے کہ میری صحت ٹھیک نہیں ہے۔ اور جب تک مجھے دن میں دو دفعہ دیکھ نہ لیں انھیں چین ہی نہیں آتا۔ گھر میں مجھے کوئی ہاتھ نہیں لگانے دیتا، کوئی اور وہ کام کر دے گا اور مجھ سے کچھ وصول کرے گا۔ سال بھر

پہلے دنیا میں سوائے دو تین کے میرا کوئی رشتے دار نہ تھا اور وہ بھی مجھ سے بات تک کرنے کے روادار نہ تھے۔ اب پچاس ہیں اور وہ سب مل کر ایک ہفتے کی حلال کی کمائی نہیں کر سکتے۔ مجھے اب اپنے لیے نہیں دوسروں کے لیے جینا پڑتا ہے۔ یہ ہے متوسط طبقے کا نظامِ اخلاق۔"

اب میں شرابی کی آتش بازی کے بعد شیطان کے مُرید، رچرڈ ڈاجن کی تیغ زبان کے جوہر دیکھیے۔ انگریزی فوج کا میجر سونیڈن پوچھتا ہے:

سونیڈن:۔ (سختی سے) کیا تمھارا مطلب یہ ہے کہ تم باغی نہیں ہو۔

رچرڈ:۔ جناب، میں ایک امریکن ہوں۔

سونیڈن:۔ آپ کی رائے میں مجھے اس جواب سے کیا سوچنا چاہیے؟۔

رچرڈ:۔ جناب، میں کسی سپاہی سے یہ توقع نہیں رکھتا کہ وہ کچھ سوچ بھی سکتا ہے۔

(برگوئن اس حاضر دماغی سے بے حد مسرور ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ یہ اس کو امریکہ کے ہاتھ سے جانے پر بھی راضی کر دیتی ہے)

سوال یہ ہے کہ رچرڈ کو پھانسی پر چڑھایا جائے یا فوجی قاعدے سے گولی ماری جائے۔ رچرڈ پھانسی کے تختے پر کتے کی موت مرنے کے بجائے آدمی کی طرح گولی کھا کر مرنا پسند کرتا ہے۔ اس پر جنرل برگوئن کہتا ہے:۔

برگوئن:۔ (ہمدردانہ لہجے میں) معاف کیجیے مسٹر اینڈرسن! اب آپ ایک سویلین کی سی باتیں کر رہے ہیں۔ آپ کو شہنشاہ جارج سوم کی فوج کی قادر اندازی کا کچھ علم ہے؟ اگر ہم آپ کے لیے نشانہ باز دستہ تیار کر لیں تو آپ جانتے ہیں کیا ہوگا؟ آدھے آدمیوں کا نشانہ خالی جائے گا، باقی لوگ آپ کو زخمی کر دیں گے اور اچھا خاصہ چھیچھا لیدر ہوگا اور آخر میں کسی افسر کی پستول ہی آپ کا خاتمہ کر سکے گی۔ حالانکہ ہم آپ کو زیادہ چابکدستی

سے اور خوش گوار طریقے سے پھانسی دے سکتے ہیں۔ مسٹر اینڈرسن، میری رائے مان لیجیے اور پھانسی پر راضی ہو جائیے۔"

اس مکالمے کا پورا لطف ترجمے میں نہیں آسکتا۔ شا نے یہاں فوجی افسروں اور سپاہیوں پر بڑی لطیف طنز کی ہے۔

شا میں سوئفٹ کا سا جوش اور جذبہ ہے، مگر سوئفٹ سے زیادہ لطافت اور شگفتگی ہے۔ اس نے بشر اور فوق البشر میں ایک چیز کی تقریروں اور دوزخ میں ڈان جوان کی شوخیوں میں اپنی ظرافت نگاری کا کمال پیش کیا ہے۔ ان میں مبالغہ ہے، زور ہے، جوشِ بیان ہے، آنکھوں میں دھول جھونکنے کا انداز ہے۔ یہاں انسان تھوڑی دیر کے لیے عقل، احساس تناسب، منطق، ٹھوس حقایق کو بھول جاتا ہے۔ وہ شا کی طوفانی اور پُرشور لہروں میں بہہ جاتا ہے۔ شیطان کی تقریر دیکھیے۔

"دوزخ حقیقت سے بے نیاز رہنے والوں اور مسرت کی جستجو کرنے والوں کا کعبہ ہے۔ بہشت سے پناہ صرف دوزخ میں مل سکتی ہے جو میری رائے میں حقایق کے شہ سواروں کا گھر ہے اور زمین سے بھی، جو حقایق کے غلاموں کا گھر ہے۔ زمین وہ تربیت گاہ ہے۔ جہاں مرد اور عورت، ہیرو، ہیروئن، پاکباز اور گنہ گار کا کھیل کھیلتے ہیں۔ ان کے جسم انھیں اس خیالی جنت سے کھینچ کر نیچے لے آتے ہیں۔ بھوک اور سردی اور پیاس، بڑھاپا انحطاط اور مرض اور سب سے زیادہ موت انھیں

حقیقت کا غلام بنا دیتے ہیں۔ دن میں تین دفعہ کھانا کھانا اور ہضم کرنا ضروری ہے۔ ایک صدی میں تین دفعہ ایک نئی نسل کو وجود میں لانا ضروری ہے یقین کے زمانے، رومان کے زمانے، سائنس کے زمانے، یہ سب گزر جاتے ہیں اور صرف یہ دعا باقی رہ جاتی ہے۔" مجھے ایک زیادہ صحت مند جاندار بناؤ"۔ لیکن یہاں (دوزخ میں) تم جسم کی اس غلامی سے نجات حاصل کر لیتے ہو، کیونکہ یہاں تم ایک جاندار سرے سے نہیں ہو، تم ایک سایہ، ایک روپ، ایک فریب، ایک روایت ہو، تم غیر فانی ہو، ابدی ہو، ایک لفظ میں جسم کی قید سے آزاد ہو، یہاں نہ سماجی سوالات ہیں، نہ سیاسی نہ مذہبی اور غالباً سب سے اچھی بات یہ ہے کہ حفظانِ صحت کے سوالات بھی نہیں ہیں۔ یہاں تم اپنے روپ کو حُسن، اپنے جذبات کو شجاعت، اپنی تمناؤں کو نیکی کہتے ہو جس طرح دنیا میں کہتے تھے لیکن یہاں وہ ٹھوس واقعات نہیں ہیں جو تمھاری تردید کر سکیں، نہ ایسی طنز ہے جو تمھارے دعوؤں اور تمھاری ضروریات کے تضاد کو واضح کر دے۔ یہاں کوئی انسانی کامیڈی نہیں، صرف ایک مستقل رومان ہے، ایک عالمگیر میلوڈراما ہے۔ پھر بھی تم اس

بہشت کو چھوڑنا نہیں چاہتے ہو۔"

ان الفاظ کو پڑھ کر جنت کے متعلق غالب کے یہ اشعار یاد آجاتے ہیں۔

دراں پاک مے خانۂ بے خروش | چہ گنجائیِ شورشِ نائے و نوش
سیہ مستیٔ ابرِ باراں کجا | خزاں چوں نباشد بہاراں کجا
نظر بازی و ذوقِ دیدار کو | بہ فردوس روزن بدیوار کو
چہ منت نہد ناشناسا نگار | چہ لذت دہد وصلِ بے انتظار
نہ چشم آرزو مند دلالۂ | نہ دل تشنۂ ماہ پُرکالۂ

غالب فردوس میں دنیا کی لذتیں یاد کرتے ہیں، شا فردوس اور دنیا دونوں کو بے حقیقت ثابت کرتا ہے۔ غالب شوخ ہیں۔ شا شوخ بھی ہے اور شریر بھی۔ غالب زندگی کے نشیب و فراز سے لطف اُٹھاتے ہیں۔ انھیں شا کا اصلاحِ انسانی کا مرض نہیں ہے۔ غالب ہمیں تبسم کی دولت دیتے ہیں تاکہ ہم زندگی کے رنج و راحت کو ہموار کرسکیں۔ شا کا تبسم زیادہ گہرا ہے، یہ ایک خلش پیدا کرتا ہے اور یہ خلش تبسم سے بھی بڑی دولت ہے۔ غالب کی شخصیت اپنا پیام آپ ہے۔ اُس کا اور کوئی پیام نہیں۔ شا کے یہاں شخصیت پیام کی وجہ سے رنگین اور رفیع ہے۔ غالب کے یہاں متفکرانہ انداز ہے۔ شا واقعی مفکر ہے، فن کار مفکر۔

میریڈیتھ نے کہا ہے کہ سچی کامیڈی فکر انگیز (معنی خیز) ہنسی پیدا کرتی ہے۔ اس لحاظ سے شا کامیڈی کا بڑا ماہر ہے۔ وہ اس چیز کو جو چند لمحوں کی مسرت کے لیے تھی، صدیوں کی فکر کا نچوڑ بنا دیتا ہے۔ شا کے ڈرامے مسرت سے شروع ہوتے ہیں اور بصیرت پر ختم ہوتے ہیں۔ فن فن رہتے ہوئے جتنی عملی استعداد بیدار کرسکتا ہے۔ شا کے ڈرامے

اُس کی بڑی اچھی مثال ہیں یہاں شراب کی مستی اور تلوار کی تیزی دونوں کو سمو دیا گیا ہے۔

اور شا کی نثر، اُس کے متعلق تو دو رائیں شاید ہی ہوں۔ یہ انگریزی ادب کی معیاری نثر ہے۔ اس میں نثر کا تعمیری حسن، منطقی استدلال، علمیت اور اُس کے ساتھ ساتھ شعریت ہے۔ شا کا اسلوب اس لیے ایک برگزیدہ اسلوب ہے کہ وہ اسلوب کے سنوارنے کی فکر پہلے نہیں کرتا، خیال کی گہرائی، ندرت اور عظمت کی طرف دھیان دیتا ہے۔ اسلوب میں ندرت و عظمت خود آجاتی ہے۔ اس کے ڈرامے اور اُس سے زیادہ دیباچے اس کی نثر کی خوبیوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ جب اُس پر یہ اعتراض کیا گیا کہ وہ مختصر ڈراموں پر طول طویل دیباچے لکھتا ہے تو اُس نے جواب دیا:۔

"مجھے اپنے فن سے شرمندگی ہے نہ اُس کے پیرائے سے۔ مجھے ایک ایسی اکثریت کو اُس کے محاسن سمجھانے میں لطف آتا ہے جو اچھے اور بُرے فن کے فرق کو نہیں جانتی۔ اس سے اسے بھی فائدہ ہوتا ہے، اور مجھے بھی۔"

شا کے ڈراموں اور دیباچوں کے خاصے اقتباسات اُوپر دیے جا چکے ہیں لیکن اسلوب کے متعلق اس کے چند جملے نقل کرنے اس لیے ضروری ہیں کہ اُن سے اسلوب کے متعلق اس کا نظریہ اور اسلوب میں اُس کا کارنامہ دونوں واضح ہو جاتے ہیں۔ بشر اور فوق البشر کے دیباچے میں لکھتا ہے:۔

"ادّعا کا (Effectiveness of Assersion)

موثر اور کارگر ہونا، اسلوب کی ابجد اور تمت ہے جس کے پاس ادّعا کے لیے کچھ نہیں ہے اس کے پاس اسٹائل بھی نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔ جسے کچھ کہنا ہے وہ اسٹائل کی قوت کو وہاں تک پہنچا سکتا ہے، جہاں تک اس کی بات کی اہمیت اور اس کا یقین اُسے لے جائے۔ اُس کے ادّعا کو غلط بھی ثابت کر دیا جائے تو اس کا اسٹائل پھر بھی باقی رہے گا.... جلد یا بدیر سارے دعوے باطل ہو جاتے ہیں اور اسی لیے ہم دنیا میں ہر طرف فنّی تجربات کا ایک شاندار ملبہ پاتے ہیں جن سے اصلیت کی صداقت رخصت ہو گئی ہے لیکن جن کی ہیئت اب بھی شاندار ہے اور یہی وجہ ہے کہ قدیم اساتذہ ہمارے حسیات میں قیامت برپا کر دیتے ہیں۔"

شا کے طرز میں باغ کی نہروں کا نرم اور پُرسکون ترنّم نہیں ہے اس میں پُرشور پہاڑی چشموں کا جلال ہے۔ اس میں جذبات ہیں جذباتیت نہیں ہے، اس میں الفاظ پر مکمل فتح کی وجہ سے ایک قطعیت ہے۔ وہ ہمیں ناگزیر معلوم ہوتا ہے اس میں دیوتاؤں کے رقص کا جلال، میدانِ جہاد کی گرمی اور عظمت اور بجلی کی سی چمک ہے۔ اس طرز کی وجہ سے اس کی سماجیات (Sociology) میں رومان کی دل کشی آ گئی ہے اور اُس نے ادب میں علم کی، جذبے میں نظر کی، اور فن میں فکر کی خوبیوں کو

سمودیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاؔ کے حسن اور عظمت کا پرتو ترجمے میں بھی آجاتا ہے، ورنہ ایک زبان کے جواہر پارے دوسری زبان میں خزف ریزے معلوم ہوتے ہیں۔

شاؔ نے گذشتہ ساٹھ سال میں ساری دنیا کے ادیبوں اور فنکاروں کو متاثر کیا ہے اُردو میں اس کی جھلک ہمیں سجادؔ انصاری، رشیدؔ احمد صدیقی اور فلک پیما کے مضامین میں ملتی ہے۔ سجادؔ انصاری ایک رومانی باغی تھے اور وہ آسکر وائیلڈ کے زیادہ قریب ہیں، مگر ان کے ڈرامے "روزِ جزا" اور "حقیقتِ عریاں" میں شاؔ کے خیالات کا عکس صاف ملتا ہے رشیدؔ احمد صدیقی میں شاؔ کی چمک دمک اور الفاظ پر فتح ملتی ہے، مگر ان کے یہاں مصلح اور پیمبر کی وہ حرارت نہیں ہے، پھر ان کی پسی ہوئی بجلیوں سے آنکھیں ضرور روشن ہوتی ہیں مگر ذہن کی آنکھ پوری طرح بیدار نہیں ہوتی، فلکؔ پیما میں ذہنی گہرائی کی کمی نہیں، مگر اُن کے موضوع محدود ہیں۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ چند مخصوص چیزوں ہی سے متاثر ہوتے ہیں، وہ ساری زندگی سے اپنا مواد نہیں لیتے، وہ کتابی زیادہ معلوم ہوتے ہیں۔ شاؔ کے ڈراموں کے ترجمے اُردو میں زیادہ نہیں ہوئے۔ مجنوںؔ نے آغازِ ہستی کے نام سے (Back Tc Methuselah) کے پہلے باب کا ترجمہ کیا ہے۔ ڈاکٹر عابد حسین نے (ST. Joan) کا ترجمہ کیا تھا مگر وہ بعض مجبوریوں کی بنا پر شایع نہیں ہوسکا۔ غالباً بشر اور فوق البشر کا بھی ترجمہ ہوچکا ہے۔ عصمتؔ نے ابتدا میں جو چھوٹے چھوٹے ڈرامے لکھے تھے وہ صاف شاؔ کا چربہ تھے اور سچی بات تو یہ ہے کہ ہمارے دور کے ہر لکھنے والے نے شاؔ کو کسی نہ کسی حد تک جذب کیا ہے اور شاؔ کی

طرح ادب و فن سے زندگی کی اصلاح اور انسانیت کے لیے ایک بہتر مستقبل کی تلاش میں مدد ملی ہے۔

شا اپنے دَور کے وحشی انسان کو مکمل انسان بنانے میں کامیاب ہوا ہو یا نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس کے اثر سے ہمارا قدم انسانیت کی طرف ضرور بڑھا ہے اس نے فن اور فن کار دونوں کا سماج میں رتبہ بڑھایا ہے اور سائنس اور سرمایہ داری کے دَور میں حُسن کاری اور شعریت کی دولت کی قدر کرنی سکھائی ہے۔ کسی ادیب نے اس کی طرح طبعی علوم کی ترقی کے ساتھ اجتماعی علوم کی ترقی کا پرچار نہیں کیا۔ اس نے ادب کی دنیا میں رزم گاہ کا شان و شکوہ پیدا کیا اور اپنے اسلوب میں سپاہی کے لہجے کی قطعیت دکھائی۔ وہ ایسا بُت شکن تھا جو پُرانی عبادت گاہوں کی جگہ نئی عبادت گاہیں بنانا چاہتا تھا۔ اقتصادی رشتے زندگی پر کتنا گہرا اثر ڈالتے ہیں اس کا احساس شاہی نے عام کیا۔ مگر وہ اقتصادی رشتوں کے علاوہ مذہبی، جمالیاتی، اور اخلاقی قدروں کا بھی قائل ہے۔ وہ اپنی زندگی میں نہ جنگ کو روک سکا نہ جوہری بم کو، مگر جنگ اور جوہری بم کی غارت گری کے خلاف نفرت کو ضرور عام کر گیا۔ آرٹ اور ادب کبھی اباب سیاست کی شطرنج کی چالوں سے مات کھا جاتے ہیں مگر آخری فتح انھیں کی ہوتی ہے۔ اُس کے سارے پیام سے ہم اتفاق نہ بھی کریں مگر اس کے اندر انسانیت پر جو اعتماد اور تاریکیوں کے باوجود روشنی کی جو کرن ملتی ہے وہ ہمارے لیے کیا آنے والی نسلوں کے لیے بھی قابلِ قدر ہے۔ ادیبوں اور فن کاروں کے لیے وہ اپنے مشن اور فن کے لیے زندہ رہنے، ریاض کرنے اور آخر وقت تک جہالت اور تعصب کے خلاف لڑتے رہنے کا جو نمونہ چھوڑ گیا

ہے اس کی مثالیں کم ہیں۔ فن کار کے دل میں جو چنگاری ہوتی ہے اُس کو شعلہ بنانے کے لیے کتنے علم، کتنی محنت، کتنے خلوص، کتنے پُرجوش یقین کی ضرورت ہوتی ہے اُسے سمجھنے کے لیے شاؔ سے اچھا استاد نہیں ہے۔ شاؔ کی چنگاری ہمیں غالبؔ اور اقبالؔ کی یاد دلاتی ہے جو اتنی مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک ہی مقدس آتش کدے یعنی زندگی سے لی گئی ہے۔ اسی لیے ادب کی دنیا میں ملک اور قوم، زبان اور مذہب کی قیدیں نہیں ہیں۔ انسانیت کی بزم میں جہاں بھی شمع جلائی جائے اُس کی روشنی ساری دنیا میں پھیلتی ہے اور ہر اندھیرے میں اُجالا کر دیتی ہے۔

گورکی کا اثر اُردو ادب پر

رومین رولاں نے یہ بات بالکل صحیح کہی ہے کہ "گورکی جیسا ادیب ساری دنیا کی ملکیت ہوتا ہے۔" آج جب دنیا میں جگہ جگہ گورکی کا صد سالہ دن منایا جا رہا ہے اور اس کی تصانیف اور اُن کی قدر و قیمت کا تذکرہ ہو رہا ہے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے استاد اور طالب علم بھی اس عالمی خراجِ عقیدت میں شریک ہیں۔ گورکی ان کے لیے کوئی دور کا ستارہ نہیں ہے۔ وہ ان کے لیے ایک بزرگ، ساتھی اور دوست ہے جس سے انھوں نے بصیرت اور طاقت حاصل کی ہے۔ پریم چند نے کہا تھا کہ جب ہندوستان کے ہر گھر تک خواندگی پھیل جائے گی گورکی اس طرح پڑھا جائے گا جس طرح عظیم ہندوستانی شاعر سورداس اور تلسی داس پڑھے جاتے ہیں۔ اُردو دنیا میں روسی ادیبوں کا اثر بیسویں صدی کے آغاز سے ہی محسوس ہونے لگتا ہے۔ پریم چند نے "ٹالسٹائی کے فکر و فن کے گہرے اثرات کا اعتراف کیا ہے۔ یہ اثرات ان کے ناولوں اور افسانوں

میں واضح طور پر محسوس ہوتے ہیں۔ مگر اکتوبر کے انقلاب کے بعد روسی ادب کے اثرات زیادہ نمایاں ہونے لگے سید حبین نے اپنی جلاوطنی کے زمانے میں کیلی فورنیا سے "نوائے وطن" نکالا جس میں اس انقلاب کا خیر مقدم کیا۔ اقبال نے خضر راہ میں سرمایہ دار اور مزدور کی کش مکش کا اردو شاعری میں سب سے پہلے ذکر کیا۔ اور مزدور کو اس کے دور کا مژدہ سنایا۔ اسی زمانے میں خواجہ منظور حسین نے چیخوف کی کہانیوں کے ترجمے شروع کیے اور پھر جلیل قدوائی نے اس سلسلے کو آگے بڑھایا۔ اسی کے ساتھ ترگنیف۔ گوگل پشکن اور داستاوفسکی کے شاہکار بھی اردو میں منتقل ہونے لگے۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے وسط تک گورکی کا نام ہندوستانی رسالوں میں آنے لگا تھا۔ مگر اردو میں گورکی کے تراجم چوتھی دہائی میں شروع ہوئے۔ اس زمانے میں ہندوستان کی جنگِ آزادی ایک فیصلہ کن موڑ اختیار کر چکی تھی دنیا ایک اقتصادی بحران سے دوچار ہو چکی تھی۔ روس کی اشتراکی حکومت مستحکم ہو کر سماجی زندگی کی نئی تشکیل میں لگی ہوئی تھی۔ ہندوستان کے دوسرے ادیبوں کی طرح اردو کے ادیب بھی عالمی اثرات کو جذب کر رہے تھے اور نیا نظریاتی وتحقیقی سیلاب اُمڈ رہا تھا۔ ترقی پسند خیالات ایک تحریک کی صورت اختیار کرنے والے تھے۔ ان خیالات کو گورکی کے افکار سے بڑی مدد ملی۔ گورکی کے انتقال سے کچھ پہلے منٹو نے روسی افسانے کے عنوان سے افانسیف، ٹالسٹائی، چیخوف، گورکی، سلوگب، چریکوف کے افسانوں کے ترجمے شایع کیے جس پر مشہور انقلابی مصنف باری نے مقدمہ لکھا۔ اس مقدمے میں باری لکھتے ہیں:۔

"کارل مارکس کے افکار نے روس کی قدیم شہنشاہیت

کا خاتمہ کر دیا۔ اس زمانے کے گلستانِ ادب میں گورکی نے بادِ نسیم کا کام کیا۔ شباب، مستقل مزاجی اور فکر جدید کے ساتھ گورکی روس کے ایوانِ ادب میں داخل ہوا۔ شاید کرسیٔ صدارت پر جلوہ افروز ہونے کے لیے۔" آگے چل کر فرماتے ہیں۔ "گورکی کا قلم اس وقت مخالف قوتوں کے خلاف مصروفِ پیکار ہے۔ اشتراکی روس میں لینن کے بعد گورکی قابلِ احترام شخصیت ہے جس طرح انیسویں صدی میں ہیوگو کے افکار نے نوجوان قلوب پر قبضہ جما رکھا تھا اسی طرح بیسویں صدی کا نوجوان گورکی کے افکار و آرا اور فلسفے سے مسخّر ہو چکا ہے۔" ص۱۱

منٹو نے چھبیس مزدوروں کی حالت اپنے ترجمے میں اس طرح بیان کی ہے:-

"اس دوران آگ کے شعلے بھٹی میں سُرخ زبانیں نکال رہے ہوتے۔ نانبائی کی آہنی سلاخیں بھٹی کی زرد اینٹوں پر تیز آواز میں کھیل رہی ہوتیں اُبلتا ہوا پانی بدستور جاری رہتا اور شعلوں کا عکس دیوار پر رقصاں خاموش ہنسی ہنس رہا ہوتا —— اور ہم کسی غیر کے لفظوں میں انسانوں کا دکھ درد بیان کرنے میں مصروف رہتے جن سے سورج کی روشنی چھین لی گئی ہو —— جو غلام ہوں۔ یہ تھی

ہماری زندگی. چھبیس غلاموں کی زندگی اس قفس
ہیں جس میں زندگی کے ایام اس قدر تلخ گزر رہے
تھے کہ معلوم ہو رہا تھا کہ سنگین مکان کی منزلیں ہمارے
کندھوں پر تعمیر کی گئی ہیں" ص۱۳

باری، منٹو اور حسن عباس اس نئی نسل کی نمائندگی کرتے ہیں جو اپنے ماحول سے بیزار تھی اور نئی انقلابی تحریکات خصوصاً اشتراکیت سے متاثر تھی۔ اس زمانے میں پنجاب کے رسالوں میں روسی ادیبوں اور سوویت یونین کے متعلق مضامین بکثرت لکھے جانے لگے تھے اور صرف روسی ادب ہی نہیں، روسی نظامِ زندگی بھی اپنی طرف متوجہ کر رہا تھا۔ گورکی کے انتقال پر پریم چند نے علالت کے باوجود ایک مضمون لکھا اور اُن کے تعزیتی جلسے میں شرکت کی۔ اختر رائے پوری نے رسالہ اُردو میں ان پر ایک زور دار مضمون قلم بند کیا۔ اس سے ایک سال پہلے ادب اور زندگی کے عنوان سے ایک معرکتہ الآرا مضمون میں وہ نذر الاسلام کو گورکی کی کسوٹی پر پرکھ چکے تھے اور اُسے انقلاب بردر، قدامت شکن اور تغیر پسند ٹھہرا چکے تھے۔ (یہ مضمون ایک انتہا پسندی ظاہر کرتا ہے مگر اس کی تاریخی اہمیت مسلّم ہے) اختر رائے پوری چونکہ اُس وقت رجائیت کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے تھے اس لیے چیخوف کے نفسیاتی مطالعے کی گہرائی انھیں نظر نہیں آتی۔ آج تو ان کے یہ جملے خاصے سطحی معلوم ہوتے ہیں۔"چیخوف Bunin, کیوپرن اور جونن وغیرہ کی جد و جہد صرف پس منظر اور پیرایۂ بیان تک محدود ہے لیکن ان میں سے گورکی کے سوا کوئی کسی روشن مستقبل کے خواب نہیں دیکھتا۔ سب کے کردار اندھے ہیں اور ایک اندھیری دنیا میں

بھٹکتے پھرتے ہیں۔ صرف ایک گورکی کا نظریہ رجائیت پرورانہ ہے اور اس کے آوارہ کردار انسانیت کی نجات کو قرینِ قیاس سمجھتے ہیں" ص ۱۲۷

اس اقتباس سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ اختر رائے پوری اور اُس دور کے بعض دوسرے نوجوان ادیب گورکی کے انقلابی افکار، اس کی رجائیت اور اشتراکیت کی تبلیغ سے اتنا متاثر تھے کہ چیخوف جیسے عظیم فن کاروں کی عظمت بھی انھیں نظر نہیں آتی تھی۔ چنانچہ اردو میں گورکی کی مقبولیت صرف ایک بلند پایہ ادیب کی حیثیت سے اتنی نہیں ہوئی جتنی انقلاب روس کے ایک نقیب، مظلوم انسانیت کے ایک دوست اور غلام اقوام کے جو آزادی حاصل کرنے کے لیے جدوجہد کررہی تھی ایک ہمدرد کی حیثیت سے ہوئی۔ ملک راج آنند نے تو ایک جگہ یہ اعتراف کیا ہے کہ میری تصنیفی زندگی بہت کچھ میکسم گورکی کی مرہونِ منت ہے۔ کرشن چندر کو گورکی کے ہیرو اس لیے پسند نہیں کہ وہ غریبی اور پستی میں زندگی بسر کرنے پر قانع نہیں بلکہ ان کے خلاف بغاوت کرتے ہیں۔ اور مختلف اور بہتر بننے کی امنگ رکھتے ہیں۔ ہاں راجندر سنگھ بیدی نے فن کار گورکی کو خراجِ عقیدت اس طرح پیش کیا ہے کہ میرا مصنّف وہی ہے۔ جو گورکی کی طرح ایسے لوگوں کے متعلق لکھتا ہے جن سے ہم ہر قدم پر دوچار ہوتے ہیں۔

پریم چند کے یہاں گوشۂ عافیت سے گئودان کی منزل تک خاصی نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے۔ ٹالسٹائی اور گاندھی سے متاثر آدرشی حقیقت نگاری کا علمبردار گئودان اور کفن تک پہنچتے پہنچتے زندگی کے بے رحم حقایق سے آنکھیں چار کرنے لگتا ہے۔ اس دور میں اس پر گورکی کا اثر

بالکل واضح ہے۔ ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس میں پریم چند کا خطبۂ صدارت اور اُن کا نعرہ کہ ہمیں حُسن کا مفہوم بدلنا ہوگا' ان عالمی اثرات کا عکس ہے جن میں گورکی کا اثر بھی شامل ہے۔ نیا ادب کے پرچوں میں گورکی کے افکار سے برابر استفادہ ہوتا رہا۔ اور جیسا کہ احتشام حسین نے لکھا ہے۔" نیا ادب میں ہی گورکی کے مشہور فلسفیانہ مضمون The Distinction of Personality کا ترجمہ شایع ہوا اور ترقی پسند نقاد ۱۹۵۰ء تک اپنے تنقیدی مضامین میں یا تو گورکی کے تنقیدی افکار کا عکس پیش کرتے رہے یا اپنی تحریروں کو اس کے اقتباسات سے مزین کرتے رہے۔ جب سردار جعفری نے ۱۹۵۱ء میں ترقی پسند ادب لکھی تو انھوں نے ایک تو گورکی اور دوسرے کرسٹوفر کاڈویل کے خیالات سے زیادہ تر استفادہ کیا۔ عوامی ادب کی اہمیت واضح کرنے اور ضرب الامثال' اساطیر' دیومالا' لوک گیتوں اور لوک کتھاؤں کی طرف اردو پڑھنے والوں کی توجہ مبذول کرانے کے لیے گورکی کے مضامین سے انھوں نے مدد لی۔ کیونکہ گورکی کے الفاظ میں اُن کے بغیر نہ تو سماج کی تاریخ سمجھ میں آسکتی ہے اور نہ ادب اور فن کے مسائل ہی حل کیے جا سکتے ہیں۔ گورکی نے ہاتھ اور دماغ میں دونوں کے رول پر تنقید کی تھی اور اصرار کیا تھا کہ انسان کا تہذیبی اور سماجی ورثہ صرف اسی صورت میں صحت مند ہو سکتا ہے جب ہاتھ دماغ کی تربیت کریں اور یہ تربیت یافتہ دماغ ہاتھوں کی تربیت کرے اور یہ زیادہ تربیت یافتہ ہاتھ زیادہ اچھی طرح دماغ کی تربیت اور ترقی کا سامان کریں' گورکی کا یہ نظریہ سردار جعفری نے بغیر اس پر غور

کیے قبول کر لیا۔ جہاں تک ابتدائی تعلیم کا تعلق ہے اس میں ذہن و دماغ دونوں کی تربیت ضروری ہے لیکن آگے چل کر
کے اصول کے مطابق دانش وران اور فلسفی اپنی مخصوص صلاحیتوں سے کام لینے پر مجبور ہیں اور سائنس و فلسفے کی ترقی اس کے بغیر ناممکن ہے۔

بس یہ بات ثابت کرنا چاہتا ہوں کہ ۱۹۲۵ء سے ۱۹۵۱ء تک ترقی پسند تحریک کے علمبرداروں نے گورکی کے تنقیدی افکار سے بہت مدد لی۔ ان تنقیدی افکار کا اثر آج اتنا محسوس نہیں ہوتا جتنا ۱۹۵۱ء تک رہا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ادب اور سماج کے رشتے کو تسلیم کرتے ہوئے اور اساطیر، دیومالا، لوک گیتوں اور لوک کہانیوں کی ادب میں اہمیت کا اعتراف کرتے ہوئے اور عام انسانوں کے دکھ درد کے ادب میں اظہار کی ضرورت کو جانتے ہوئے گورکی کا محنت کش نامہ نگار کا تصور ادب سے زیادہ پروپیگنڈے کی علمبرداری کرتا ہے۔ گو یہ بھی کہنا پڑتا ہے کہ مخصوص سماجی حالات میں ادب کی روح کو بیدار کرنے کے لیے اور اس کی صحت مند تخلیق کے لیے یہ پروپیگنڈہ بڑا مفید ہوتا ہے۔ جیسا کہ سرسید کی تحریک کے دور میں ہوا۔ پھر گورکی کا اشتراکی حقیقت نگاری کا نظریہ اپنی جگہ ایک مفید اور قابل قدر نظریہ ہے مگر نہ تو یہ ادب کے سارے امکانات اور معیاروں کا احاطہ کرتا ہے اور نہ اعلیٰ فن کی پیچیدگی اور اندرونی وحدت کو ملحوظ رکھتا ہے۔ اس نے ابلاغ پر جو زیادہ سے زیادہ زور دیا ہے اس میں اس سے یہ حقیقت نظر انداز ہوگئی ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری بجائے خود ایک فنی قدر نہیں ہے۔

ہاں پیچیدگی اور ربط Complexity And Coherence جیسی نئی قدروں کی تائید کر سکتی ہے۔ گو یہ بھی لازمی نہیں عظیم ادب کا خاصہ حصّہ وہ بھی ہے جس کی سماجی Relevence یا تو بہت کم ہے یا بالکل نہیں ہے۔ سماجی ادب ادب کی ایک قسم ہے اور اگر ہم ادب کو صرف زندگی کی نقالی اور خاص طور پر اجتماعی زندگی کی نقالی ہی نہیں مانتے تو پھر اس کی اتنی مرکزی حیثیت نہیں رہتی۔ ہاں کسی خاص دور میں اس کی اہمیت ہو سکتی ہے اور ہوئی ہے۔ ادب بہر حال سیاسیات یا عمرانیات کا بدل نہیں ہے۔ اس کا اپنا جواز اور اپنے مقاصد ہیں۔ ہاں وہ ان سے بھی مدد لیتا رہتا ہے اور لیتا رہے گا۔ در اصل تحقیقی ادب میں نظریے سے زیادہ نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ تنقیدی ادب میں نظریہ زیادہ کام آتا ہے۔ پھر رجائی یا قنوطی ہونا بذاتِ خود نہ خوبی ہے نہ خامی، اس کی گہرائی اور جواز کو دیکھنا چاہیئے۔

بہر حال اردو ادب کو فن کار گورکی برابر متاثر کرتا رہا ہے۔ اور اعلیٰ ادب کی خاص پہچان یعنی اس کی آفاقیت Universality اس کے ناولوں اور افسانوں اور اُس کی خود نوشت سوانح عمری میں موجود ہے۔ چنانچہ ایک طرف گورکی کی بیشتر تصانیف کے اردو میں ترجمے ہوئے ہیں اور دوسری طرف اس سے ہمارے بعض ادیب متاثر بھی ہوئے ہیں۔ اور ان کی تخلیقات میں گورکی کا اثر صاف طور پر نمایاں ہے۔ پریم چند کا ہم ذکر کر چکے ہیں۔ پریم چند کے علاوہ جن لوگوں نے گورکی کا اثر قبول کیا ہے ان میں منٹو قابلِ ذکر ہے۔ گو منٹو کی اُفتادِ ذہنی اُسے بالآخر ایک خاص سمت میں لے گئی مگر اس نے حقیقت نگاری اور سماجی طنز کا گُر گورکی سے ہی سیکھا۔ بعد میں شوکت صدیقی کے

یہاں جو چند آوارہ اشخاص کی مرقع کشی ملتی ہے اس میں بھی گورکی کے Tramps کے نقوش مل جاتے ہیں۔ بیدی نے خود اعتراف کیا ہے کہ کردار نگاری میں انھوں نے گورکی کا اثر بھی قبول کیا ہے۔ اناتولی لونا چارسکی نے اپنے ایک مضمون میں جو سوویت لینڈ کے مارچ کے شمارے میں چھپا ہے گورکی کی تلخی اور آوارہ اشخاص سے اس کی دل چسپی کا ذکر کیا ہے۔ معنی خیز بات یہ ہے کہ یہ تلخی بعد میں شیرینی معلوم ہونے لگی۔ کیونکہ اس تلخی میں ایک فن کارانہ اظہار چھپا ہوا ہے۔ اردو افسانے میں تلخی اور طنز کے بدلے گورکی کے اثر کو بھی ظاہر کرتی ہے۔

محنت کش نامہ نگار گورکی سے دلچسپی اور عقیدت ہمارے ایک خاص ادبی دور کی یادگار ہے۔ مگر بڑے فن کار، انسان دوست اور ادب میں بے جا اقتساب کی مذمت کرنے والے اور ٹالسٹائی، پشکن، چیخوف، داستوئیفسکی کے خلاف اعتراضات کا جواب دینے والے گورکی کی عظمت بدستور ہے۔ گورکی کی 'ماں' کا دو دفعہ ترجمہ ہوا ہے' اور اس کی مقبولیت میں کوئی کمی نہیں ہوئی۔ اس کی آپ بیتی کا تین جلدوں میں اختر رائے پوری نے ۱۹۴۱ء میں ترجمہ کیا تھا۔ جو انجمن ترقی اردو ہند سے شایع ہوچکا ہے۔ اطالوی کہانیاں۔ انسان کی پیدایش، کڑوی کہانی، اسے غم دوراں ہمیبر اخلاق کے علاوہ خصوصاً گوردی یوکا بھی ترجمہ شایع ہوچکا ہے جس پر انعام بھی ملا ہے۔ ل۔ احمد نے Artmanovs کا بھی ترجمہ کیا ہے لیکن یہ ابھی شایع نہیں ہوا اس کے مترجموں میں اختر رائے پوری، ل۔ احمد اور صابرہ زیدی زیادہ کامیاب کہے جا سکتے ہیں۔ یہاں اس کی آپ بیتی کی دوسری جلد کے ترجمے کے دو اقتباس دینا نامناسب

نہ ہوگا جس سے گورکی کے فن کی روح اور ترجمے کی خوبی دونوں کا اندازہ ہو سکتا ہے :۔

"میرے اندر دو شخصیتیں پوشیدہ تھیں۔ ان میں سے ایک کو صرف برائیوں اور مظالم کا احساس تھا اور یہ احساس اس قدر روح سوز تھا کہ میں انسانوں کو حقیر و ذلیل سمجھنے لگا۔ یہ شخصیت ایک خاموش ماحول کی جویا تھی۔ جس میں کتابوں کے سوا کچھ نہ ہو۔ اس دنیا میں انسان نہ ہوں صرف خانقاہیں یا جنگل کے رکھوالوں کی جھونپڑیاں ہوں۔ اس عالم میں فارس کی سیر کرتا یا اپنے کو شہر کے باہر رات کے وقت پہریدار کی خدمت انجام دیتے تصور کرتا۔ میری دوسری شخصیت کو عظیم الشان کتابوں نے تشکیل دیا تھا۔ وہ جبر و ظلم سے لڑنے کو ہمیشہ تیار رہتی تھی اور اس کی محبت و عداوت بے حرکت نہ ہوتی۔ وہ ہمیشہ شمشیر بکف ہر دشمن کے مقابلے کے لیے تیار رہتی تھی۔" ص۵۲۳

"میں ان لوگوں کی زندگی کا مطالعہ بڑی گہری نظر سے کیا کرتا تھا۔ وہ ایک گندی اور گھٹی ہوئی گلی میں گڈمڈ ہو کر رہتے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ انھوں نے سماج کے عام اصولوں سے منہ موڑ کر اپنی زندگی کا بالکل نیا ڈھرّا قائم کر لیا

ہے۔ اور جو جی میں آتی ہے کر گزرتے ہیں۔ اُن کی بے پرواہیوں اور اُجڈ پنے کو دیکھ کر مجھے ملاحوں کے وہ قصے یاد آئے جو نانا جان سنایا کرتے تھے۔ جب ان کے پاس کوئی کام کاج نہ ہوتا تو وہ بحروں اور جہازوں پر چھوٹی موٹی چوری کا ارتکاب کرنے بیٹھتے۔ یہ معلوم کر کے مجھے اُن پر غصہ نہ آتا کیوں کہ میں اچھی طرح جانتا تھا کہ ان کی زندگی اور چوری چکاری میں چولی دامن کا ساتھ ہو گیا ہے۔ وہ ایسا کیے بغیر نہیں رہ سکتے تھے۔ میں نے یہ محسوس کیا کہ وہ لوگ دل لگا کر کام کرنے کے عادی نہیں تھے۔ بلکہ اس سے ہمیشہ جی چراتے تھے، اور اس قدر چھٹیاں مناتے تھے کہ دنیا کا کوئی شخص ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا تھا۔" ص۳۰۲

اعلیٰ فن کے لیے جو صفات ضروری ہیں ان میں ایک موضوع اور اسلوب کا ایک دوسرے میں حل ہونا (Integeration) دوسرے فن کارانہ جوش (Artistic Intencity) تیسرے ربطِ کلام (Coherence) اور چوتھے پیچیدگی (Complexity) اور ان کے علاوہ آفاقیت۔ گورکی میں پیچیدگی زیادہ نہیں ہے۔ مگر باقی چاروں صفات موجود ہیں۔ عظیم فن کو آپ آسانی سے کسی نظریے میں محدود نہیں کر سکتے۔ اس کی

اور اس کی Relevence اور اس کی Universality ہی اس کی عظمت کی ضامن ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ٹالسٹائی، چیخوف، داستوفسکی اور گورکی جیسے عظیم ادیب صرف روس کی ملکیت نہیں ہیں وہ ساری دنیا کی متاعِ عزیز ہیں۔ میرا ایک شعر ہے :-

تجلّی کو من و تو میں مقیّد کر نہیں سکتے
جہاں کوئی چراغاں ہے وہ اپنا ہی چراغاں ہے

لینن کا اثر اُردو ادب پر

(نقدِ ادب کے معیار کی روشنی میں)

انقلاب اکتوبر کے چار برس بعد جس کی رہنمائی لینن نے کی تھی، اقبال نے خضرِ راہ لکھی۔ اس نظم میں سرمایہ و محنت کی کش مکش کا ذکر اُردو میں پہلی بار ہوا تھا۔ شاعر خضر سے سوال کرتا ہے ؎

زندگی کا راز کیا ہے، سلطنت کیا چیز ہے
اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش

اور خضر اپنے یادگار جواب میں یہ وضاحت کرتا ہے کہ کس طرح سرمایہ دار کے ہاتھوں صدیوں سے مزدور کا استحصال ہو رہا ہے اور کس طرح اُسے اپنی محنت کا صلہ زکوٰۃ کے طور پر ملتا رہا ہے اور کس طرح سماج کے اونچے طبقوں نے نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، رنگ اور تہذیب کی خواب آور اصطلاحیں وضع کی ہیں اور محنت کش طبقہ انھیں نگلتا رہا ہے۔ بالآخر خضر اس ارتعاش آگیں شعر سے مزدور کو بیدار کرتا ہے ؎

اُٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے   مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

اس طرح، اقبالؔ اردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے انقلاب اکتوبر کے دور رس نتائج کی جھلکیاں دیکھ لی تھیں۔ اُن کا اپنے عہد کا عرفان، مشرقی اور مغربی فلسفے کا گہرا مطالعہ، ابتدائی بیسویں صدی کے یورپ کے تہذیبی دھارے اور اس تہذیب کی زیریں لہروں کا مشاہدہ، ان باتوں سے انقلاب کی طرف انھیں فوراً متوجہ کر لیا لیکن انھوں نے اس انقلاب کو خیر مکمل کی شکل میں نہیں دیکھا، اپنی فارسی شاعری، بالخصوص پیامِ مشرق اور جاوید نامہ میں وہ کھُل کر سرمایہ داری کی مذمّت کرتے ہیں، لیکن وہ اشتراکیت کو دوسری انتہا قرار دیتے ہیں، خاص طور سے اس لیے کہ یہ تصورِ مذہب کی نفی کرتا ہے۔ پھر بھی ۱۹۳۵ء میں اُن کی نظم "لینن خدا کے حضور میں" سامنے آتی ہیں جس میں وہ سخت ترین الفاظ میں سرمایہ داری کی مذمّت کرتے ہیں اور لینن کے الحاد سے مفاہمت کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ نظم جس کا شمار اقبالؔ کی شاہکار نظموں میں ہوتا ہے، لینن کو خدا کے حضور میں پیش کرتی ہے۔ لینن اپنے الحاد کا یہ جواز پیش کرتا ہے:

میں کیسے سمجھتا کہ تو ہے یا کہ نہیں ہے
ہر دم متغیّر تھے خرد کے نظریات

اور پھر خدا سے سوال کرتا ہے:

اک بات اگر مجھ کو اجازت ہو تو پوچھوں
حل کر نہ سکے جس کو حکیموں کے مقالات
وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود
وہ آدمِ خاکی کہ جو ہے زیرِ سماوات

مشرق کے خداوند سفیدانِ فرنگی
مغرب کے خداوند درخشندہ فلزّات
یورپ میں بہت روشنیٔ علم و ہنر ہے
حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
رعنائیٔ تعمیر میں، رونق میں، صفا میں
گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارات
ظاہر میں تجارت ہے حقیقت میں جوا ہے
سود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگِ مفاجات
یہ علم یہ حکمت یہ تدبّر یہ حکومت
پیتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیمِ مساوات
بیکاری و عریانی و مے خواری و افلاس
کیا کم ہیں فرنگی مدنیت کے فتوحات
تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ؟
دنیا ہے تری منتظرِ روزِ مکافات

اس اقتباس کا مرکزی نقطہ یہ نہیں ہے کہ لینن کو یہاں غلط رنگ میں پیش کیا گیا ہے بلکہ یہ ہے کہ اقبال سرمایہ داری کے خلاف لینن کے جہاد اور اس کی کوششوں سے ایک سوشلسٹ ریاست کے قیام کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کی اس نظم نے اردو خواں طبقے پر بعد میں لینن کو خراجِ تحسین پیش کرنے والی، ترقی پسند شعراء کی تمام نظموں کے مقابلے میں

زیادہ اثر ڈالا۔ سردار جعفری، نیاز حیدر، قمر رئیس، اجمل اجملی اور دوسرے شعرار کی تمام نظموں میں گرچہ موضوع سے خلوص ملتا ہے لیکن ان کی نظمیں پڑھنے والے کے تخیل کو اس درجہ مرتعش نہیں کر پاتیں۔ فن میں خلوص ایک لازمہ ہو سکتا ہے، لیکن صرف یہی کافی نہیں ہے۔

پریم چند بھی روس میں لینن کے ہاتھوں ہونے والی عہد آفریں تبدیلیوں سے بہت متاثر تھے اور اپنے آخری دنوں میں، اپنے خطوط، کہانیوں اور لکھنؤ میں ۱۹۳۶ء کی پہلی ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس کے خطبۂ صدارت میں، پریم چند نے بڑی صراحت کے ساتھ یہ بتایا کہ سوشلزم نے انھیں کس طرح متاثر کیا تھا، کس طرح وہ خود کو "تقریباً ایک بالشویک" محسوس کرنے لگے تھے، اور کس طرح وہ اس نظریے میں ایقان تک پہنچے کہ فن اور ادب کو گرد و پیش کی زندگی کی عکاسی واضح طور پر کرنی چاہیے اور سماجی تبدیلیوں کی ضرورت اور عوام سے ذہنی ہم آہنگی کا بھی اظہار کرنا چاہیے۔ حسرت موہانی نے بھی سوویت یونین کے لیے اپنی پسندیدگی کا اظہار کیا اور بڑی جرأت کے ساتھ اپنے مخصوص تصوف اور اشتراکیت کے ملے جلے تصور اور بعد میں اسی تصور میں مسلم لیگ کے نظریات کی مزید شمولیت پر اصرار کرتے رہے۔ اس طرح میں یہ حقیقت واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ترقی پسند تحریک سے پہلے بھی، لینن کی قیادت میں روس کے تاریخی واقعات نے اردو زبان و ادب کی بعض ممتاز شخصیتوں پر گہرا اور مستحکم اثر ڈالا تھا، اقبال نے خود کو ایک اسلامی سوشلسٹ کا نام دیا تھا اور پریم چند روس میں ہونے والی تبدیلیوں سے انتہائی متاثر ہونے کے باوجود، اخیر تک بیک وقت ایک مثال پرست اور حقیقت پسند رہے اور ٹالسٹائی اور گاندھی جی سے ان کا

ذہنی رشتہ بہت مضبوط رہا۔ ان باتوں سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔
کہ بڑے فن کار ایک منضبط اور طے شدہ نظام میں، خواہ وہ سیاسی ہو
یا مذہبی ہو یا اخلاقی، اپنے آپ کو پوری طرح محدود نہیں کر سکتے۔

جب عالمی سطح پر رونما ہونے والی تبدیلیوں کے نتیجے میں چوتھی دہائی
کی ترقی پسند تحریک نے ہندوستانی ادیبوں پر بھی اپنے اثرات ثبت کیے
تو اس نے مارکسزم اور لینن ازم دونوں سے تقویت حاصل کی۔ برٹرینڈرسل
نے مارکسزم کو بجا طور پر "تاریخ کی سائنس اور سائنس کی تاریخ کہا ہے۔ ایک
فلسفے کی حیثیت سے مارکسزم نے تخلیقی ادیبوں اور ادب کے نقادوں کو
خاصا متاثر کیا ہے۔ اگر مجھے ایک مجموعی تاثر پیش کرنے کی اجازت دی
جائے تو میں کہوں گا کہ اردو کے ترقی پسند ادب کی خامی یہ رہی کہ اس
نے لینن کے "جانب دارانہ ادب" کے تصور کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دے
دی ہے، اسے ادبی مقاصد سے زیادہ سیاسی اغراض کا خیال رہا ہے،
اس نے سوویت یونین کی آب و ہوا میں تبدیلیوں کی پابندی کچھ زیادہ شدومد
سے کی، ادب کے جمالیاتی پہلوؤں کی طرف اس کا رویہ زیادہ سے زیادہ
مبہم اور لاپروا ہوتا گیا، اس نے ادب کو خیر اور شر، سفید اور سیاہ کے
خانوں میں سمجھنے کی کوشش کی، عام طور پر اس نے ادب میں مواد کی اہمیت
پر ضرورت سے زیادہ زور دیا، اس نے بڑے سپاٹ انداز میں رجائیت کو
اچھا اور قنوطیت کو برا سمجھ لیا، یہ "ادب سماج کا آئینہ ہے" کے تصور کی طرف
کچھ زیادہ ہی مائل ہوگئی اور اس نے ادب میں زندگی کی نئی تشکیل، نئی
ترتیب، نئی تنظیم اور نئی تخلیق کے پہلوؤں کو نظر انداز کیا، اس نے ادب کو
غیر ادبی معیاروں پر جانچنے کی کوشش کی، اس نے ادب کو ایک بصیرت

اور ایک مخصوص آگہی، اپنے طور پر ایک خود مکتفی حقیقت کے بجائے ایک سماجی دستاویز کی حیثیت دے دی۔ اس نے ڈھلے ڈھلائے موضوعات، طے شدہ علامتوں اور منصوبہ بند تصورات کو ہوا دی۔ ہر شخص نے انقلاب کے گیت گائے۔ "سرخ سویرا" اور "انقلاب" کے الفاظ نے منصوبہ بند اصطلاحوں کی شکل اختیار کر لی، ایک نوعمر شاعر کیفی کو "سرخ گلاب" کے لقب سے نوازا گیا۔ کرشن چندر نے اپنے ناول "جب کھیت جاگے" میں تلنگانہ کی داستان بیان کی، تاباں کے مرتبہ ۵۵-۱۹۴۵ء کی سیاسی نظموں کے مجموعے کو جوش نے "مینڈکوں کی بارات" کہا تھا۔ کچھ سیاسی موضوعات اور مخصوص سیاسی حقایق لازمہ بن گئے۔ اُن لوگوں کے یہاں بھی جو مزدوروں اور کسانوں کے بارے میں کچھ نہیں جانتے تھے، اُن کی عکاسی ایک فیشن بن گئی۔ سماجیات اور معاشی قوتوں کی طرف ادبی تنقید کا جھکاؤ بہت زیادہ ہو گیا۔ واقعہ یہ ہے کہ ادبی تنقید ادب کے فنی اور جمالیاتی تقاضوں سے غفلت کے باعث بالعموم نظریاتی کرتب بازی بن گئی۔ میرا خیال ہے کہ تیسرے اور چوتھے دہے میں اپنی انتہائی مقبولیت کے باوجود پانچویں دہے میں ترقی پسند تحریک کی گرفت نسبتاً نئے لکھنے والوں پر کمزور ہوتی گئی اور چھٹے دہے میں یہ تحریک یقینی طور پر بے جان ہو گئی۔ کیوں کہ اس نے اینگلز کے اس تصور کو تو نظر انداز کر دیا کہ "ہر موضوع کو کسی مخصوص عمل یا صورتِ حال سے خود بخود نمو پذیر ہونا چاہیے نہ کہ اسے اوپر سے مسلط کیا جائے۔" اور اس کے برعکس لینن کے نظریات سے غیر مشروط طور پر وابستہ ہو گئی۔ سردار جعفری کی نظمیں یا مخدوم کی ابتدائی نظموں میں ہر سیاسی واقعے کی عکاسی، اسٹالین

کو خراجِ عقیدت، تلنگانہ کے واقعات، کوریا کی جنگ یا چین کے حالات کے عقیدت اور جوش سے معمور حوالے، یہ باتیں اصولی طور پر قابلِ اعتراض نہیں ہیں۔ ان کی وہ خامی جو ادب کے ہر حساس قاری کو متوجہ کرتی ہے ان نظموں کی یک رنگی، خیال کی سیاسی رد کے مطابق اُن کی تراش اُدران میں شدّت سے محسوس کیے ہوئے ذاتی تجربے یا محسوس خیال اور انفرادیت کا فقدان ہے۔ اسی طرح عصمت جیسے ادیبوں میں یہ رجحان کہ سماج کے اونچے طبقے کی عکاسی کرنے والے ادیبوں کی مذمت کی جائے، جیسا کہ قرۃ العین پر ان کے ایک مضمون میں ہے، یا آزادی پر فیض کی نظم کے بارے میں سردار جعفری کی یہ تنقید کہ اس میں فیض کا نصب العین واضح نہیں ہے، ان باتوں سے صاف صاف پتہ چلتا ہے کہ بعض ممتاز ترقی پسند ادیبوں کی تنقیدیں، بے شک چند مستثنیات کو چھوڑ کر، ادبی نظریات کے مقابلے میں سیاسی مقاصد پر زیادہ مبنی تھیں۔ ہم مخدوم کی نظم "چاند تاروں کا بن" یا فیض کی نظم "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" کی تعریف اس لیے کرتے ہیں کہ یہ نظمیں علامتوں سے کام لیتی ہیں اور چونکہ ان میں ایک ذاتی تجربے کا شدید احساس ملتا ہے اس لیے یہ نظمیں آفاقی بن جاتی ہیں۔ فیض کی نظم کو پسند کرنے کے لیے ضروری نہیں ہے کہ پڑھنے والا کمیونسٹ بھی ہو۔ میرے خیال سے اس زمانے کی بیشتر تحریروں کا کھردرا پن ان پر لینن ازم کے غلبے کا نتیجہ ہے۔

یہاں تھوڑی سی وضاحت، ضروری ہے۔

لینن ایک عظیم سیاسی شخصیت ہے بلکہ تاریخ کی عظیم ترین

شخصیتوں میں سے ایک، وہ ایک انقلاب کا معمار ہے اور ایک ایسا انسان جس نے مارکس کے نظریے کو ایک نئے عہد کی تشکیل کے لیے عملی طور پر برتا۔ لیکن یہ باتیں اُسے ادبی فیصلے صادر کرنے کا حق نہیں دیتیں۔ یا اُسے ادبی معاملات میں نظریہ ساز کی حیثیت نہیں دیتیں۔ اس کے لیے ادبی صلاحیت، تخلیقی استعداد اور تنقیدی بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے۔ گورکی ہمارے لیے زیادہ اہم اس لیے ہے کہ وہ ایک عظیم ادیب ہے، ٹالسٹائی اور دوستوفسکی کی اہمیت اور زیادہ اس لیے ہے کہ وہ عظیم تر ہیں۔ گرچہ ٹالسٹائی پر لینن نے کچھ سخت حملے کیے ہیں، اور دوستوفسکی اس کے نزدیک بھیانک ہے اور لینن نے عام طور پر اُسے نظر انداز کیا ہے۔ اصل میں ہمیں درج ذیل اقتباس پر ذرا غور کرنا چاہیے جس کا حوالہ اردو کے کئی ممتاز ترقی پسند ادیبوں کے یہاں بار بار ملتا ہے۔

۱۹۰۸ء میں ٹالسٹائی کو انقلابِ روس کا عکاس قرار دیتے ہوئے لینن لکھتا ہے:

> "ایک طرف ہمارے سامنے وہ عظیم فن کار، وہ نابغہ (جینئس) ہے جس نے روسی زندگی کی صرف بے مثال لفظی تصویریں ہی نہیں پیش کیں بلکہ جس نے عالمی ادب میں درجۂ اوّل کے افسانے کیے ہیں۔ دوسری طرف ہم عیسیٰ کے تصوّر سے آسیب زدہ سودائی زمیں دار کو دیکھتے ہیں۔ ایک طرف ہم سماجی مکّاریوں اور منافقت پسندی کے خلاف اس کے

مخلصانہ، قومی اور دوٹوک احتجاج کو دیکھتے ہیں اور دوسری طرف وہ تھکا ماندہ، بسورتا ہوا، غشی کے دوروں کا شکار "روسی دانش ور" ہے جو کھلے بندوں اپنی سینہ کوبی کرتا ہے اور فریاد کرتا ہے "میں ایک بھیانک، بدمعاش گناہ گار ہوں، لیکن میں اپنی اخلاقی تکمیل میں لگا ہوا ہوں۔ میں نے اب گوشت کھانا چھوڑ دیا ہے۔ اب میں صرف چاول کی کھیر کھاتا ہوں۔" (آرٹیکلس آن ٹالسٹائی ص ۹)

ایک ادیب کو دو حصّوں میں تقسیم کرنے کی اس کوشش اور پھر ایک حصّے کی توصیف اور دوسرے کی مذمّت کے اس عمل سے پتہ چلتا ہے کہ لکھنے والے کا رویّہ ادبی نہیں سیاسی ہے۔ ٹالسٹائی کی کتابیں اس لیے شاہکار نہیں ہیں کہ وہ محض سماجی دستاویز ہیں، اُن میں ہم روس کی روح کو اس کی تمام تر شوکت اور اس کی تمام آزمائشوں کے ساتھ دیکھتے ہیں۔ "وار اینڈ پیس" تاریخ کی کوئی درسی کتاب نہیں ہے، یہ تاریخ کو ایک فن پارے کی تخلیق کے لیے استعمال کرتی ہے۔ فشر یہ کہنے میں حق بجانب ہے کہ "لینن ٹالسٹائی کو اس لیے نہیں معاف کر سکا کہ وہ (ٹالسٹائی) لینن نہیں بن سکا تھا۔" گورکی کے نام ۱۹۱۱ء کے ایک خط میں لینن نے لکھا: "ٹالسٹائی اپنی مجہولیت، انارکیت، پاپولزم (Populism) اپنے عقیدے (مذہب) کی وجہ سے معاف نہیں کیا جا سکتا۔" ٹالسٹائی اور دوسرے ادیب بنیادی طور پر لینن کے لیے، ان کی سیاسی تحریروں میں، بیساکھیوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ٹالسٹائی پر اس کے چھ مضامین

(سیاسی اغراض کے لیے) بڑی ہوشیاری سے ملّا ٹالسٹائی کے نام سے فائدہ اٹھانے کے علاوہ کوئی بلند تر مقصد نہیں رکھتے۔ اس لیے انھیں ادبی تنقید کی اچھی مثال قرار نہیں دیا جاسکتا۔

لینن صرف دوٹوک براہِ راست اور خطِ مستقیم میں جانے والی شاعری کو سمجھتا تھا۔ ہیئت اور فارم کے تجربے، مبہم، علامت پسند اور مستقبلیت پسند (Futurist) شعراء اُسے پسند نہیں تھے۔ وہ عوام کی حقیقت پسندانہ بلکہ سیدھی اور واضح عکاسی کو ترجیح دیتا تھا اور جہاں بھی یہ خوبیاں اُسے نظر آتی تھیں، اُنھیں سراہتا تھا۔ مایکا فسکی کے بارے میں وہ کہتا ہے۔ "وہ چیختا ہے، ایک قسم کے مسخ شدہ الفاظ ایجاد کرتا ہے اور میرے خیال میں اس کا یہ رویّہ فضول ہوتا ہے اور اس کو بمشکل سمجھا جاسکتا ہے۔ اس کے الفاظ ایک دوسرے سے اتنے غیر متعلق ہوتے ہیں کہ انھیں پڑھنا مشکل ہے۔" (لینن آن لٹریچر)۔ کہا جاتا ہے کہ جب لینن نے کسی اشتہار پر مایکا فسکی کا یہ مصرعہ دیکھا کہ:۔ "ہم فولاد آسمانوں میں اچھا لتے ہیں۔" تو اُس نے کہا۔ "اس کی ضرورت ہمیں زمین پر ہے!"

اس سے پتہ چلتا ہے کہ لفظوں کے تخلیقی استعمال، علامتی اظہار، استعارے، کہیں کہیں ابہام اور معنی کی تہ در تہ سطحیں، ان سب کو لینن نے قابلِ اعتبار نہیں سمجھا۔ نارتھ روپ فرائی نے بہت صحیح کہا ہے کہ "تنقیدی اصول تیار شدہ طور پر دینیات، فلسفہ، سیاست، سائنس یا ان کے کسی دوسرے ملغوبے سے نہیں اخذ کیے جاسکتے۔" اس کا یہ مطلب نہیں کہ دینیات یا فلسفہ یا سیاست یا سائنس کو ادب میں موضوع کے طور پر استعمال نہیں کیا جاسکتا۔ یہ یقیناً ہوسکتا ہے بشرطیکہ ان کا اظہار ادب

کی شکل میں ہو۔ سارتر نے ادب کو بجا طور پر "ذاتی اصطلاحات کا سلسلہ" قرار دیا ہے، آسکر وائیلڈ نے کہا ہے کہ "فن میں سچائی وہ شے ہے جس کی ضد بھی سچائی ہو"۔ لینن ادب کے اس تصوّر کو کبھی قبول نہیں کر سکا۔ اُسے ادب کی قوتوں کا علم تھا اور وہ انھیں اپنے مقاصد کی راہ پر لگانا اور انھیں کنٹرول کرنا چاہتا تھا۔ لینن کے ادبی کنٹرول ہی نے غالباً اسٹالن کو ادیبوں پر زیادتیاں کرنے یا انھیں اپنی گرفت میں رکھنے کا موقع فراہم کیا۔

آخر دوستوفیسکی کے لیے لینن کی ناپسندیدگی کا جواز کیا ہے؟ ۱۹۰۴ء میں لینن نے وارورسکی سے یہ کہا کہ "وہ ان فضولیات کو پڑھنے کے لیے وقت نہیں رکھتا تھا۔ اس سے اُسے مل ہی کیا سکتا تھا؟" کیا یہ اشارہ دوستوفیسکی کے مذہبی عقاید یا اس کی قنوطیت، یا اس کے وجودی طرزِ فکر یا اس کی نفسیاتی بصیرت یا اس کی اضطراب زدہ روح کی طرف ہے؟ اور کیا یہ ایک معنی خیز واقعہ نہیں ہے کہ اردو کے ممتاز ترقی پسند نقادوں نے لینن کے نظریۂ ادب کے اثر سے عام طور پر دوستوفیسکی کو نظر انداز کیا۔ انھوں نے فانی کو اس لیے نظر انداز کیا کہ فانی کے یہاں ایک خواہشِ مرگ ملتی ہے اور جوش کو محض اس لیے ایک بہت اونچی مسند پر بٹھا دیا کہ وہ رجائیت کے اظہار میں بہت دور انگیز ہیں۔ اس کے علاوہ مارکس سے قطع نظر بیسویں صدی پر سب سے زیادہ اثر ڈالنے والی دوسری شخصیت یعنی فرائڈ کی طرف یا کافکا، ایلیٹ اور سیموئل بیکیٹ کی طرف ترقی پسندوں کے رویّے کا کیا جواز ہے؟ کیا اس سے ایک ایسے ادبی نظریے کا اظہار نہیں ہوتا جو یک رخا ہے، اور جو ان تمام راستوں کے ساتھ انصاف نہیں کرتا — جن میں خدا کی طرح ادب بھی اپنی تکمیل

کرتا ہے؟ اور کیا ۱۹۰۵ء میں پارٹی کی تنظیم اور پارٹی کے ادب پر لینن کے مضمون میں یہ اعلان شامل نہیں ہے کہ "ادب کو صرف پارٹی کا ادب ہونا چاہیے۔ پارٹی کے ادب میں یقین نہ رکھنے والے (غیر جانبدار) ادیبوں کا ناس ہو! ادب میں فوق البشر کا نظریہ رکھنے والوں کا ناس ہوا ادب کو پرولتاری (محنت کش عوام کے) طبقے کے عام مقاصد کا ایک حصّہ بننا ہوگا۔ اور سماج کی ایک جمہوری مشینری کا ایک معمولی پرزہ ہوگا۔ ایسا پرزہ جو اُس سے الگ ہو کر بے معنی ہو جائے، ایک ایسی مشینری کا پرزہ جسے محنت کش طبقے کا شعور حرکت اور عمل کی راہ پر لگاتا ہے۔ ادب کو سماجی جمہوریتی پارٹی کی منظم، با اصول اور منضبط قوتوں کا ایک ناگزیر جزو بننا پڑے گا۔" کیا یہ الفاظ ادب کو پروپیگنڈے کے طور پر استعمال کرنے پر، چاہے یہ پروپیگنڈہ نیک نیتی پر مشتمل ہو، ضرورت سے زیادہ زور نہیں

یہ واقعہ بہت افسوسناک ہے کہ ترقی پسند تحریک جس نے بلاشبہ ہمارے ادیبوں کے ذہنی افق کو وسیع کرنے میں، اردو ادب کو زیادہ بامعنی اور بیدار کرنے میں، اردو تنقید کو سوال کرنے کا مذاق پیدا کرنے اور ان کا جواب ڈھونڈنے میں جو اگرچہ بیشتر نامکمل ثابت ہوئے، بہت اہم حصّہ لیا تھا۔ بہت عرصے تک لینن کے نظریۂ ادب سے غیر مشروط طور پر وابستہ رہی اور اینگلز کے مشہور نظریے کی بنیاد پر یا بعد میں ہنگری کے ممتاز نقّاد لوکاچ کے افکار کی روشنی میں ایک جمالیاتی تصور کو فروغ دینے کی طرف سے، عام طور پر غفلت برتتی رہی۔ گورکی نے لینن کو اس کی افتادِ طبع کے اعتبار سے ایک واعظ کہا ہے۔ اس نے کہیں کہیں ادیب کی آزادیٔ اظہار کے مسئلے کی طرف لینن کے رویّے کی تنقید بھی کی ہے۔ لینن ایک عظیم

سیاسی شخصیت ہے، نوع انسان کا سچا بہی خواہ ہے، ایک ایسا عظیم انسان ہے جس نے انسانی تاریخ کے دھارے کا رُخ موڑ دیا لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادب سے متعلق اُس کے نظریات بھی بلا سوچے سمجھے قبول کر لیے جائیں۔ ادب دراصل اُس سچائی کے سرمایے میں اضافے کی کوشش کا نام ہے جو ہمیں میسّر آسکتی ہے۔ ہم اسی صورت میں معنی خیز طور پر یہ اضافہ کرسکتے ہیں جب ہم کسی خاص سیاسی آئیڈیالوجی سے وابستہ نہ ہوں بلکہ پوری زندگی سے، اس کے سارے عجوبوں (Paradoxes) سے، اس کے حُسن اور اس کی بدصورتی سے، اس کے تضادات، اس کے معمّوں اور اس کے مسائل سے وفادار رہیں۔ ادب کے ہر جامع تصور میں نہ صرف مارکس کو بلکہ فرائڈ کو بھی، نہ صرف برتخت کو بلکہ بیکیٹ کو بھی ایک باعزّت مقام ملنا چاہیے۔ اس مقصد کی طرف ہمیں اپنی ساری توانائیوں کو مرکوز کرنا ہے۔

(انگریزی سے ترجمہ)

تراجم اور اصلاح سازی کے مسائل[1]

زبان کی سہولت کے لیے، تین قسمیں کی جا سکتی ہیں۔ ایک کاروباری زبان جس میں اپنا مطلب کسی طرح نکالنا ہوتا ہے، جس میں معنی کی ایک ہی سطح پر توجہ ہوتی ہے، جس میں منطقی ترتیب، بہتر لفظ یا موزوں ترین لفظ کی قید نہیں ہے۔ یہ زبان اسم، صفت یا فعل کے سیدھے سادے استعمال سے کام چلاتی ہے۔ دوسری قسم ادبی زبان کی ہے جس میں لفظ کا تخلیقی استعمال شاعری میں اور تعمیری استعمال نثر میں ہوتا ہے۔ ادبی زبان میں ماورائے سخن بھی بات ہوتی ہے۔ یہ زبان تشبیہ، استعارے، علامت اور رمز و ایما کی وجہ سے گنجینۂ معنی کا طلسم ہوتی ہے۔ یہاں کیا کہا گیا ہے سے زیادہ کیسے کہا گیا ہے پر توجہ ہوتی ہے۔ بقول مڈلٹن مرے یہاں الفاظ پر تتح کا ایک منظر سامنے آتا ہے کیونکہ لفظ ایک پہلودار ہیرے کی طرح بہت سی شعاعیں دیتا ہے اور ایک سے زیادہ معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ یہاں پیچیدگی، ابہام، اندیشہ اشد

---

[1] ترقی اردو بورڈ کے اصطلاح سازی پر سیمینار میں ۱۹۷۱ء میں پڑھا گیا۔

دور دراز کی کافی گنجائش ہے۔ تیسری قسم علمی زبان کی ہے جس سے ہمیں اس وقت بحث ہے۔ علمی زبان میں اظہار منطقی ہوتا ہے، حقیقی مفہوم ادا کرنے پر توجہ ہوتی ہے، کاروباری زبان میں سیدھے سادے خیال اور فوری مطلب کو ادا کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ علمی زبان میں پیچیدہ سے پیچیدہ خیال کو اس طرح ادا کیا جاتا ہے کہ وہ ذہن میں روشنی کردے۔ مہذب زبان کی یہی پہچان ہوتی ہے کہ وہ ادبی اظہار اور علمی اظہار دونوں کے لیے سرمایہ رکھتی ہو۔ کاروباری اظہار تو زبان کی ابتدائی حالت میں بھی کسی نہ کسی طرح ہو ہی جاتا ہے۔

مشرقی زبانوں کی ایک خصوصیت یہ بتائی گئی ہے کہ وہ جذباتی اظہار پر تو پوری طرح قادر ہیں مگر ذہنی اظہار کے لیے انھیں ابھی بہت ترقی کرنا ہے۔ گویا ادبی اظہار کے علاوہ علمی معیار سے بہت ترقی کی گنجائش ہے۔ ایک زمانے میں شاعری علوم کی زبان بھی تھی مگر رفتہ رفتہ اس نے اپنے مخصوص کردار کو پہچان لیا۔ اب مغرب میں کوئی تاریخ نظم نہیں کرتا نہ منظوم جغرافیہ لکھتا ہے، نہ نفسیات اور معاشیات کے مسائل نظم کرتا ہے۔ شاعری فرد کے جذبے کی ترجمان بن گئی اور نثر اس کے ذہن کی۔ علمی نثر کی ترقی اسی میلان کا نتیجہ ہے۔ اس ترقی نے شاعری کو بھی فائدہ پہنچایا ہے کیونکہ ادبی اظہار اور علمی اظہار الگ الگ راستوں پر گامزن ہونے کے باوجود چور دروازوں اور پگڈنڈیوں کے ذریعے سے ایک دوسرے سے متاثر ہوتے ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ مشرقی زبانوں میں علمی اظہار کی کوئی روایت نہیں ہے یا علمی زبان بہت کم ملتی ہے، خود اردو کو ہی لے لیجیے۔ اس

میں علمی نثر انیسویں صدی کے وسط سے ملنے لگتی ہے۔ اور سرسید اور ان کے رفقا کے ہاتھوں اسے بڑی ترقی ہوئی۔ مگر اس میں شک نہیں کہ علمی زبان پر ادبی زبان و اسالیب کا اثر زیادہ رہا ہے چنانچہ آج بھی علمی نثر کی تعریف کرتے وقت اس کی سلاست، شگفتگی، روانی پر زور دیا جاتا ہے اور کبھی کبھی تو یہ بھی کہہ دیا جاتا ہے کہ اس میں افسانے کی سی دلچسپی ہے۔

اس وجہ سے ضرورت ہے کہ ہم آج کی صحبت میں سب سے پہلے علمی نثر کی ضروریات پر کچھ غور کرلیں کیوں کہ ترقیٔ اردو بورڈ کا کام اس علمی نثر کو فروغ دینا ہے۔ اس فروغ کا مقصد صرف معلوماتی ادب کا ایک ذخیرہ مہیا کرنا ہی نہیں، خیال اور ذہن کو تقویت دے کر زیادہ سے زیادہ پیچیدہ مفاہیم اور نازک ترین کیفیتوں کے اظہار پر قدرت حاصل کرنا اور اس طرح زبان کو وسعت اور جامعیت عطا کرنا ہے۔ علمی نثر کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ مشکل ہو یا آسان، عجمی لے رکھتی ہو یا ہندی علمی نثر علم کے مطالب کے اظہار کے لیے ہوتی ہے۔ جہاں علم کے مبادیات عام فہم زبان میں بیان کرنا ہیں وہاں وہ آسان ہوگی تو اس کے ساتھ موٹی موٹی باتوں پر اکتفا کرے گی؛ جہاں وہ اس علم کے اسرار و رموز پر روشنی ڈالے گی وہاں اس کا فرض اتنا ہی ہوگا کہ وہ سچ اور صرف سچ بولے اور پوری بات کہے۔ اس لیے اصطلاحات سے اسے لازمی طور پر کام لینا پڑے گا۔ اس کا مقصد معلومات عطا کرنا ہوگا۔ جذبات سے اپیل نہیں۔ علوم کی بہت سی قسمیں ہیں۔ انھیں سہولت کے لیے تین خانوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔ قدرتی علوم جس میں طبعی علوم اور حیاتیاتی

علوم آتے ہیں۔ سماجی علوم جن میں سیاسیات، اقتصادیات، نفسیات، لسانیات، جغرافیہ، تعلیم آتے ہیں۔ تاریخ کو پہلے انسانی علوم (Humanities,) میں رکھا جاتا تھا، اب اسے سماجی علوم میں شامل کیا جاتا ہے۔ انسانی علوم میں فلسفہ، فنونِ لطیفہ اور ادبیات آتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ قدرتی علوم میں سے طبیعاتی علوم میں نثر کی زبان خالص معلوماتی ہوتی ہے اور اس کا نصب العین ریاضی کی طرح قطعیت حاصل کرنا ہوتا ہے۔ حیاتیاتی علوم میں انواع کے رشتوں کی تفصیل اور ارتقا کی منزلوں کی تشریح کے سلسلے میں بیانیہ انداز کی وہ وضاحت بھی ضروری ہے جس میں ایک خوش گوار پہلو ہو سکتا ہے مگر اسے کسی طرح نمایاں نہ ہونا چاہیے۔ اجتماعی علوم کے سلسلے میں معلومات ہی کا معاملہ نہیں یہاں رشتوں کی پیچیدگی کے علاوہ اسباب و علل کے سلسلے کو بھی ذہن میں رکھنا ہوتا ہے۔ قوموں کی تقدیر، اسرارِ امم، نفسیات کی بھول بھلیاں، سماج کی سیڑھیاں، کسبِ زر کی داستان، مختلف خطّوں کی آب و ہوا کا طبایع اور نفسیات پر اثر، غرض سماجی علوم میں چونکہ صرف معلومات کا سوال نہیں بلکہ معلومات کی ترتیب، بنیادی اور فروعی مسائل کی تشریح اور مختلف نظریات کے تحت ان کی اہمیت سے بحث ہوتی ہے اس لیے سماجی علوم میں نثر کا کام قدرتی علوم سے زیادہ مشکل ہو جاتا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ قدرتی علوم میں زیادہ تر ایک نظریے کے مطابق اظہارِ خیال ہوتا ہے۔ سماجی علوم کے معاملے میں نظریوں کی کثرت ہے۔ قدرتی علوم کے سلسلے میں مکمل معروضیت ممکن ہے۔ سماجی علوم کے سلسلے میں اس کی کوشش ضروری ہے مگر

شخصی نظر یا داخلی انداز کا دخل بھی ہو ہی جاتا ہے جس کی وجہ سے جذبے کی زبان کو کچھ بار ل جاتا ہے۔" نصب العین یہاں بھی معروضیت ہے۔ انسانی علوم میں فلسفہ علم کی وہ شاخ ہے جہاں مجرّد تصوّرات سے بحث ہے، جلوؤں کی کثرت میں ایک وحدت دیکھنے کی سعی ہے یا دوسرے الفاظ میں ایک نظام فکر بنانے یا ایک ذہنی محور پانے کی جستجو، اس لیے فلسفے کی بنیاد منطق پر ہے اور استدلال اس کا طریقۂ کار ہے۔ برٹرینڈرسل نے کہا ہے کہ شوپنہار، نتشے اور برگساں کو خالص فلسفی اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ ان کے یہاں ادبیت بھی در آئی ہے۔ یعنی ان کی بظاہر طاقت دراصل ان کی کمزوری ہے۔ کانٹ کے متعلق یہ بات نہیں کہی جا سکتی۔ ادبیات کے سلسلے میں ادبی تنقید علوم کے ذیل میں آتی ہے۔ اس لیے جدید دور میں اسے زیادہ سائنٹفک بنانے پر زور دیا گیا ہے لیکن چونکہ یہ بہرحال ادب کی ایک شاخ ہے اس لیے سائنسی ہوتے ہوئے بھی ادبی اظہار سے اپنا رشتہ توڑ نہیں سکتی، ہاں تاثرات کی دلدل سے اسے ضرور نکلنا ہے۔

اس تمہید کا مقصد یہ ہے کہ ہم علوم کی زبان کی خصوصیات کو ہی ذہن میں رکھیں، معلومات دینے کو سب سے زیادہ اہمیت دیں، پھر منطقی ترتیب، معروضیت اور ایک غیر جانب دار زبان کو جو جذبے کی گرمی یا شخصیت کے لمس سے بڑی حد تک آزاد ہو۔ ان اصولوں کی روشنی میں ہمیں ترقی اردو بورڈ کے تراجم اور تصانیف کے کام کو آگے بڑھانا ہے۔

ترجمے کے کام کو اب تک تصنیف کے مقابلے میں عام طور پر حقیر سمجھا گیا ہے، یہ بہت غلط میلان ہے۔ ترجمے کی اہمیت کسی طرح تخلیق سے کم نہیں۔ ترجمے میں تخلیق کو از سر نو پانا ہوتا ہے اس لیے امریکہ میں ترجمے کے لیے دوبارہ تخلیق Recreation کا لفظ بھی استعمال کیا گیا ہے۔ ترجمے کے ذریعے سے ہم دوسری زبانوں کے افکار و اقدار سے آشنا ہوتے ہیں۔ ایک فاضل کے الفاظ میں مترجم کا کام صرف لسانیاتی نہیں بشریاتی Anthropological بھی ہے یعنی اسے صرف اصل زبان Source Language سے ہی واقفیت نہیں ہونی چاہیے، اسے اس زبان کی تہذیب اور معاشرے سے بھی آشنا ہونا چاہیے۔ اس کی دو مثالیں دینا ضروری ہیں تاکہ بات واضح ہو جائے۔ دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ کے لیے روم کی تاریخ کے ترجمے میں Papal Bulls کا ترجمہ پاپائی سانڈ کیا گیا تھا۔ اردو کے ایک ممتاز ادیب نے اپنی کتاب میں شیکسپیئر کے ایک ڈرامے As you Like it سے ژاک کی ایک تقریر کا حوالہ دیا۔ اس میں لفظ Humour کا ترجمہ مزاح کیا گیا تھا حالانکہ یہاں طبی اصطلاح خِلط مراد ہے۔

مغرب کی رومانی تحریک میں مشرقی ادب کے تراجم کا بڑا اثر ہے۔ جدیدیت کی تحریک میں چین اور جاپان کی شاعری کے تراجم کا بھی دخل ہے۔ ہندوستان کی نشاۃ الثانیہ پر مغربی ادب کے تراجم براہ راست اثر انداز ہوتے ہیں۔ ہماری علمی نثر اور جدید نظم دونوں مغربی تراجم کے سہارے آگے بڑھے ہیں۔ اس لیے ترجمے کی اہمیت کسی طرح تخلیق یا تصنیف سے کم نہیں۔ یہ تخلیق کے لیے بھی

نئے زمین و آسمان دیتا ہے اور علمی موضوعات پر تصانیف کے لیے بھی ذہنی غذا مہیا کرتا ہے۔ یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ علمی کتابوں کے ترجمے میں آزاد ترجمے یا اصل خیال کو اپنے الفاظ میں بیان کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہاں وہی بات ہے کہ خوب پیو ورنہ مقدس چشمے کو ہاتھ نہ لگاؤ۔ یہاں صرف لفظی ترجمے اور مطابق اصل ترجمے (Literal and Faithful) پر گفتگو ہو سکتی ہے۔ لفظی یعنی ترجمے میں لسانیات کی رو سے ایک متنی اظہار کو دوسرے متبادل متنی اظہار میں منتقل کرنا ہوتا ہے لیکن جیسا کہ اوپر کہا گیا ترجمہ صرف لسانیاتی عمل نہیں بشریاتی عمل بھی ہے، اس لیے ظاہر ہے کہ مطابق اصل کو ترجیح ہونی چاہیے کیونکہ ہر زبان کی صرفی و نحوی خصوصیات علیٰحدہ ہوتی ہیں۔ خصوصاً انگریزی ترجمے میں تو لفظی ترجمہ مضحکہ خیز ہو جاتا ہے اس لیے مطابق اصل کے معنی یہ ہوئے کہ اصل زبان کے متن کو ترجمے کی زبان کے ایسے الفاظ میں ڈھالا جائے جو ترجمے کی زبان کی جی نی اس کے مطابق ہوں مگر اصل زبان کے مفہوم کو زیادہ سے زیادہ ظاہر کرنے پر قادر ہوں۔ یوں تو ایلیٹ نے یہ بھی کہا ہے کہ کسی زبان کی شاعری کا ترجمہ دوسری زبان میں ناممکن ہے مگر ترجمے ہوئے ہیں اور ان کے اثرات بھی پڑے ہیں۔ ترجمے کو جوڈٹ نے ایک مفاہمہ کہا ہے۔ یہ مفاہمہ بہرحال کبھی زیادہ کامیاب ہوتا ہے کبھی کم۔ مگر اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالنا چاہیے کہ ترجمہ نہیں ہو سکتا یا ترجمہ نہیں کرنا چاہیے۔ جہاں تک ادب العالیہ یا علمی سرمایے کے ترجمے کا سوال ہے اس سلسلے کی افادیت میں شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ ہاں مطابق اصل ترجمے پر زور دیا

جا سکتا ہے۔ اس ترجمے کے لیے چند شرائط ہیں۔ مترجم اس موضوع سے واقفیت رکھتا ہو اور اپنی زبان کے سرمایے پر بھرپور نظر کے علاوہ اصل زبان سے بھی اچھی طرح واقف ہو۔ اگر وہ موضوع سے واقف ہے اور اصل زبان سے بھی بڑی حد تک آشنا ہے مگر اپنی زبان کے سرمایے پر اس کی نظر نہیں ہے تو وہ جا بجا ٹھوکریں کھائے گا۔ اس کی زبان اکھڑی اکھڑی ہوگی اور اس کا ترجمہ پڑھنا ایسا ہوگا جیسا ناہموار راستے سے گزرنا۔ اگر وہ اپنی زبان پر عبور رکھتا ہے مگر اصل زبان سے اس کی واقفیت محدود ہے تو ظاہر ہے اور بھی خطرناک صورت پیدا ہو جائے گی، پھر علوم کے تراجم میں زبان یا زبانیں جاننے سے بھی مقدم اس علم سے واقفیت ہے اس لیے بھول کر بھی صرف زبان پر یا زبانوں پر عبور کی وجہ سے ترجمے کا کام کسی کو نہ دینا چاہیے۔ موضوع سے واقفیت بنیادی شرایط ہے، اس کے بعد اصل زبان سے اور پھر اپنی زبان سے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈیٹ رایٹ (امریکہ) کی Mass Translation Project میں یہ طریقہ برتا گیا ہے۔

Translator- Quality Control- Technical Editor- Language Editor,

مترجم۔ معیار کا نگران۔ ٹکنیکل ایڈیٹر۔ زبان کا ایڈیٹر۔

اس لیے میری رائے میں ترقی اردو بورڈ کو خالص علمی کتابوں کے ترجمے میں پہلے تو موضوع کے ماہر کا انتخاب کرنا چاہیے۔ اس کے بعد ترجمے کے معیار کو پرکھنے کے لیے ایک دوسرے ماہر کو کتاب دکھانا چاہیے جسے تراجم کا بھی تجربہ ہو۔ اس کے بعد ٹکنیکل ایڈیٹر سے مدد لینا

چاہیے جو صرف یہ دیکھے کہ مواد کی ترتیب، اعداد و شمار، چارٹ وغیرہ درست ہیں۔ آخر میں زبان کے ماہر کی نظر بھی ضروری ہے تاکہ ترجمہ زبان کی جی نی اُس کے مطابق ہو اور الفاظ کی نشست اور جملوں کی ساخت اجنبی نہ معلوم ہو۔ علمی کتابوں کے ترجمے کے لیے اردو میں اچھے نمونے موجود ہیں۔ مرزا ہادی رسوا، عبدالباری، خلیفہ عبدالحکیم، عبدالمجید سالک، فلسفۂ جذبات اور مکالمات برکلے والے مولانا عبدالماجد، ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر عابد حسین، سید ہاشمی فرید آبادی، عزیز احمد، اختر رائے پوری، امتیاز علی تاج، لطیف الدین احمد، مبارز الدین رفعت رحم علی الہاشمی نے قابلِ قدر ترجمے کیے ہیں۔ پھر بھی انھیں حرفِ آخر سمجھنا غلط ہوگا۔ ترجمے کا ایک اہم اصول یہ ہے کہ اصل میں کمی بیشی نہ کی جائے۔ یورپ میں ایک بین قومی جماعت ہے جس کا نام FIT ہے. یعنی انٹرنیشنل فیڈریشن آف ٹرانسلیٹرس۔ اس نے مترجموں کا ایک چارٹر مرتب کیا ہے۔ اس کی ایک دفعہ میں کہا گیا ہے کہ "مشکل فقروں کو مختصر کرنا یا انھیں خارج کر دینا غیر اخلاقی بات ہے۔" اس کے چند اور اصول قابلِ ذکر ہیں: ایک تو "اصل زبان کے بجائے کسی درمیانی زبان کے ذریعے سے ترجمہ ایک ایسا مفاہمہ ہے جو غیر تسلی بخش ہے"۔ دوسرے "نظم کا نثر میں ترجمہ فن پارہ کہلانے کا مستحق نہیں"۔ تیسرے "اسٹایل اور فارم کے معاملے میں عملی طریقۂ کار کو اپنانا چاہیے"۔ مثلاً اصل زبان میں اگر کوئی ذو معنی لفظ ہے تو اس کا لفظی ترجمہ مناسب نہیں۔ یہاں اس سے ملتا جلتا ترجمے کی زبان کا لفظ ہونا چاہیے جس میں یہی رعایت ہو۔

اب میں چند مشہور ترجموں سے مثالیں دے کر یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ان کو نظر انداز کرنے سے کیا خرابیاں پیدا ہوئیں۔

ارسطو کی کتاب فن شاعری poetics یا بوطیقا مغربی تنقید کا صحیفۂ اوّل کہی جا سکتی ہے۔ آج تک مغربی تنقید میں اس کے ایک ایک لفظ اور ایک ایک فقرے پر بحث ہوتی ہے اور اس سے برابر نئے معانی اور مطالب نکالے جاتے ہیں۔ یہ ان بنیادی کتابوں میں سے ہے جس کا ترجمہ دنیا کی قریب قریب ہر زبان میں موجود ہے۔ اردو میں اس کا ترجمہ عزیز احمد نے ۱۹۴۱ء میں کیا تھا۔ عزیز احمد کا ترجمہ عام طور پر اچھا ترجمہ سمجھا جاتا ہے مگر ارسطو کی ٹریجڈی کی تعریف کا ترجمہ ملاحظہ کر کے آپ خود فیصلہ کیجیے۔ پہلے انگریزی ترجمہ ملاحظہ کیجیے۔ پھر عزیز احمد کا ترجمہ پھر اس پر تنقید اور آخر میں میرا ترجمہ۔

"Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative, through pity and fear, effecting the proper purgation of these

emotions."

BUTCHER

ٹریجڈی نقل ہے. کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل اور ایک مناسب عظمت طوالت) رکھتا ہو جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو جس سے حظ حاصل ہوتا ہو لیکن مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے جو دردمندی اور دہشت کے ذریعے اثر کرکے ایسے ہیجانات کی صحت و اصلاح کرے."

اردو میں اوقاف کا استعمال کم ہی ہوتا ہے. عزیز احمد نے صرف اَسلٹ کامے اور وقفے کا استعمال کیا ہے. حالانکہ انگریزی میں کاما اور کولن کا استعمال ہے. جملہ ایک ہی ہے، عزیز احمد نے ایک جملے کا ترجمہ چار جملوں میں کیا ہے اور بعض ضروری الفاظ چھوڑ دیے ہیں. بعض الفاظ کے ترجمے سے بھی میں متفق نہیں ہوں. Serious, کا ترجمہ اہم کے بجائے سنجیدہ ہونا چاہیے تھا. Magnitude کے لیے اردو میں سامنے کا لفظ حجم موجود ہے، اس کے لیے مناسب عظمت اور پھر قوسین میں طوالت لکھنا غیر ضروری تھا. مزین زبان کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے کہ جس سے حظ حاصل ہو In the form of action not of narrative کا ٹکڑا جو بہت اہم ہے چھوڑ دیا گیا ہے پھر Katharsis یا purgation کے لیے ایک لفظ کے بجائے دو لفظ صحت و اصلاح ہیں اس لیے میرے نزدیک نہ تو اس شکل میں مطابق اصل ترجمہ ہے نہ لفظی ترجمہ بلکہ ادھورا اور ناقص ترجمہ ہے، اس سے اصل کی روح مجروح ہوتی ہے. میرے نزدیک انگریزی عبارت کا ترجمہ کچھ اس قسم کا ہونا چاہیے:

"پس ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقالی ہے جو سنجیدہ، مکمل اور مناسب حجم کا ہو، جس کی زبان ہر قسم کی فنّی آرایش سے مزیّن ہو اور (آرایش کی) یہ قسمیں کھیل کے مختلف حصّوں میں پائی جاتی ہوں؛ یہ عمل کے روپ میں ہو نہ کہ بیانیہ کے، اور رحم اور خوف کے ذریعے سے جذبات کا تنقیہ کرے۔"

تنقیہ کے علاوہ ایک اور لفظ بھی استعمال کیا جاسکتا ہے تزکیہ فرق یہ ہے کہ تنقیہ طب کی اصطلاح ہے اور تزکیہ تصوف کی۔ تنقیہ میں فاسد مادّے کے خارج ہونے اور پھر جسم کے نظام کے صحت پانے کا مفہوم موجود ہے۔ تزکیہ میں رفعت اور پاکی کا مفہوم ہے۔ صحت و اصلاح سے وہ مفہوم ادا نہیں ہوتا جو میرے نزدیک Katharsis کا ہے۔

بہر حال یہ تو واضح ہو ہی گیا کہ بنیادی کتابوں کے متن کا ترجمہ قطعی طور پر مطابق اصل ہونا چاہیے۔ اس میں تبدیلی کی گنجایش ہے نہ اضافے کی نہ کسی لفظ یا فقرے کو حذف کرنے کی، اس لیے اردو میں فن شاعری کے ایک اور ترجمے کی ضرورت ہے اور اس کے لیے عنوان بوطیقا جیسے ثقیل عربی لفظ کی بجائے صرف فن شاعری یا شعریات لکھنا کافی ہوگا۔ جمیل جالبی نے ایلیٹ کے کچھ مضامین کا ترجمہ کیا ہے جس کی عام طور پر تعریف کی گئی ہے۔ ایلیٹ کے مضمون Trad-ition & Individual Talent کے ایک اقتباس اور جالبی کے ترجمے پر غور کیجیے۔ دیکھیں آپ کے پلّے کیا پڑتا ہے:

'I am alive to a usual objection to

what is clearly part of my programme for the metier of poetry. The objection is that the doctrine requires a ridiculous amount of erudition (pedantry), a claim which can be rejected by appeal to the lives of poets in any pantheon. It will even be affirmed that much learning deadens or perverts poetic sensibility:

"میں اس عام اعتراض سے واقف ہوں جو شاعری کے پیشے کے سلسلے میں میرے پروگرام کا ایک حصہ ہے۔ اعتراض یہ ہے کہ نظریے کے لیے مضحکہ خیز حد تک تبحر علمی اور اصول پرستی کی ضرورت پڑتی ہے اور جو ایک ایسا دعویٰ ہے جسے شاعروں کے حالاتِ زندگی پر نظر ڈالنے ہی سے رد کیا جا سکتا ہے۔ اس سے یہ بھی پتہ چلے گا کہ زیادہ علمیت شاعرانہ احساس و ادراک کو کند کر دیتی ہے یا روک دیتی ہے۔" ۴۳-۱۴۲

پہلے جملے کا ترجمہ بالکل غلط ہے۔ ترجمہ یہ ہونا چاہیے: "میں اس عام اعتراض سے واقف ہوں جو شاعری کے پیشے کے سلسلے میں میرے پروگرام کے ایک حصے پر کیا جاتا ہے۔" اب دوسرا جملہ لیجیے: "اعتراض

یہ ہے کہ نظریے کے لیے مضحکہ خیز حد تک تبحر علمی (اور اصول پرستی) کی ضرورت پڑتی ہے اور جو ایک ایسا دعویٰ ہے جسے شاعروں کے حالاتِ زندگی پر نظر ڈالنے سے ہی رد کیا جا سکتا ہے۔" یہاں نظریہ سے پہلے لفظ 'اس' ضروری ہے، پھر یہ جملہ اچھی اردو کا جملہ نہیں ہے نیز اس میں Pantheon کا ترجمہ سرے سے کیا ہی نہیں گیا۔ میرے نزدیک اس جملے کا ترجمہ یہ ہونا چاہیے: "اعتراض یہ ہے کہ میرے نظریے کے مطابق مضحکہ خیز حد تک تبحر علمی (بلکہ فضیلت مآبی) درکار ہے یہ ایک ایسا دعویٰ ہے جو کسی مقدس سلسلے کے شعرار کے حالاتِ زندگی کی روشنی میں رد کیا جا سکتا ہے۔ بلکہ (معترض) اس پر بھی زور دیں گے کہ زیادہ علمیت شعری حسیت کو مُردہ کر دیتی ہے یا مسخ کر دیتی ہے۔" ادبی تنقید کا ترجمہ اگرچہ آسان نہیں مگر فلسفے کا ترجمہ بہرحال بہت مشکل ہے۔ اردو میں افلاطون کی ریاست کا وہ ترجمہ جو ڈاکٹر ذاکر حسین نے کیا ہے، عابد حسین کا کانٹ کا 'تنقید عقل محض' کا ترجمہ، خلیفہ عبدالحکیم، مرزا ہادی رسوا اور مولانا عبدالباری کے ترجمے مجموعی طور پر اچھے ترجمے ہیں۔ اگرچہ عقل محض کے مقابلے میں میرے نزدیک عقل خالص شاید بہتر ہوتا۔ ظفر حسین نے انواع فلسفہ کے نام سے Types of Philosophy، کا بہت اچھا ترجمہ کیا ہے۔ سماجی علوم میں قابل قدر ترجمے روسو کے معاہدۂ عمرانی کا ترجمہ ڈاکٹر محمود حسین کا کیا ہوا، کینس کا روزگار شرح سود و زر ابو سالم کا کیا ہوا۔ ولیم جیمس کی مشہور کتاب نفسیات و واردات انسانی کا ترجمہ خلیفہ عبدالحکیم کا کیا ہوا، اچھے ترجمے کہے

جا سکتے ہیں۔ پھر بھی سماجی علوم میں بہت سی بنیادی کتابوں کا ترجمہ ہونا باقی ہے۔ ہمارے دستور کا جو ترجمہ اجمل خاں، محمد مجیب اور رحمٰن خاں شروانی نے کیا ہے وہ نہ صرف اردو میں انگریزی کی روح کو برقرار رکھنے میں کامیاب ہے بلکہ اس کی خوبی یہ ہے کہ ترجمہ معلوم نہیں ہوتا۔ تمہید ملاحظہ ہو:

"ہم ہند کے لوگوں نے پوری سنجیدگی کے ساتھ فیصلہ کیا ہے کہ ہند کو ایک پورے
اختیار والی عوامی جمہوریہ بنائیں اور اس کا بندوبست کریں کہ اس کے ہر شہری کو
انصاف ملے، سماجی، معاشی اور سیاسی
آزادی ملے، خیال، بیان، عقیدے، مذہب اور عبادت کی
برابری ملے، حیثیت اور موقعوں میں
اور ہم نے طے کیا ہے کہ شہریوں کے درمیان اس طرح بھائی چارہ پھیلائیں کہ فرد کا
وقار اور قوم کی ایکتا محفوظ رہے۔"

جہاں تک تصنیف و تالیف کا سوال ہے اس کے مسائل ترجمے کے مسائل سے خاصے مختلف ہیں: پہلی بات تو یہ ہے کہ تصنیف کے کئی درجے ہوتے ہیں۔ ایک ابتدائی درجہ عام فہم انداز میں کسی مسئلے کے مبادیات کو بیان کرنے کا ہے، مثلاً سیاسیات یا نفسیات پر کوئی ابتدائی کتاب لکھی جائے جو بی۔اے کے طالب علموں کے لیے ہو۔ اس میں نصاب کی ضروریات کو ملحوظ رکھنا ہوگا، طلبا کی عمر اور استعداد اور اُن کی زبان پر قدرت کو بھی دیکھنا ہوگا۔ موضوع کے مناسب معیار کو دیکھنا ہوگا تاکہ اس ابتدائی منزل پر کوئی غلط نظریہ ذہنوں میں رائج نہ ہو جائے۔ یہاں اصطلاحات کی تعداد زیادہ ہوگی مگر یہ ضروری ہوگا کہ یہ اصطلاحات مستند

ہوں ــــ بی۔ اے کی منزل کے بعد ایم۔ اے کی منزل کے لیے کتابیں لکھوانے کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ یہاں کتاب کا معیار خالص علمی ہوگا۔ زبان کے عام فہم ہونے پر اصرار نہ ہوگا۔ کیونکہ یہ کتابیں اس مضمون میں مہارت حاصل کرنے کے لیے پڑھی جائیں گی۔ اس منزل پر موضوع پر جدید ترین معلومات ضروری ہوں گی۔ ترقی اردو بورڈ ابھی تو پہلی منزل کے لیے کتابیں لکھوارہا ہے دوسری منزل بعد میں آئے گی، اس لیے اس منزل کے مسائل پر بعد میں غور کیا جاسکتا ہے۔ یہاں تو یہ کہنا کافی معلوم ہوتا ہے کہ میرے نزدیک ہر مضمون کے لیے تراجم اور تصانیف میں ایک خاص تناسب ہونا چاہیے۔ تراجم کی اہمیت مسلّم مگر تصانیف بی' اے کی منزل پر زیادہ اہم ہیں۔ اس لیے اگر کسی مضمون پر چار کتابوں کا ترجمہ کردیا گیا ہے تو کم سے کم چار تصانیف بھی ہونی چاہئیں۔ اگر کوئی ماہرِ فن اپنی نظر اور تجربے کی بنار پر سیاسیات یا اقتصادیات پر کوئی کتاب لکھے گا تو ہمارے طلبا اس مضمون سے زیادہ آشنا ہوں گے۔ ترجمے کے ذریعے اتنا ابلاغ نہیں ہوتا جتنا تصنیف کے ذریعے ہوتا ہے۔ سماجی علوم میں ویسے ہی ہندوستانی ماحول اور مشرقی فضا کو دیکھتے ہوئے تصانیف کی زیادہ ضرورت ہے کیوں کہ مقامی مثالوں کے ذریعے بات کو زیادہ اچھی طرح ذہن نشین کرایا جاسکتا ہے۔ ترجمہ بہرحال پٹری پر چلنے کے مترادف ہے اور طالب علم اس پٹری سے اُکتا بھی سکتا ہے۔ تصنیف میں زیادہ آزادی ہے اور اس کے ذریعے سے زیادہ سے زیادہ وسیع فضا کی سیر کی جاسکتی ہے۔

اب مجھے اصطلاح سازی کے اصولوں کے متعلق کچھ کہنا ہے۔
اس سلسلے میں ہمیں چاہیے کہ وحید الدین سلیم کی "وضع اصطلاحات" کو خاص طور سے نظر میں رکھیں۔ جو لوگ آنکھ بند کر کے انگریزی کی اصطلاحات بجنسہٖ لینا چاہتے ہیں ان کے متعلق وحید الدین سلیم کی رائے یہ ہے:

"انگریزی زبان میں علمی الفاظ کی اس قدر کثرت ہے کہ اگر ان سب الفاظ کو ہم بگاڑ کر جاہلوں کی زبان کی خراد پر چڑھا کر اپنی زبان میں داخل کر لیں تو ہماری زبان کا قدرتی حسن وجمال اور اس کے خط وخال کی قدرتی خوبیاں سب خاک میں مل جائیں گی۔ اجنبی زبان کے الفاظ کی کیسی ہی تراش خراش کیوں نہ کی جائے ان میں اجنبیت کی بو اس قدر باقی رہتی ہے کہ اہلِ زبان ان سے مانوس نہیں ہوتے۔ ہماری زبان میں موجودہ اصلی الفاظ کی تعداد ہی بمقابلہ مہذب زبانوں کے کم ہے۔ اگر انگریزی زبان کے تمام علمی الفاظ توڑ مروڑ کر اس میں بھر دیے جائیں تو ان کی تعداد اصلی الفاظ سے بھی زیادہ ہو جائے گی۔ اور ہماری زبان کی لچک اور نزاکت سب ملیا میٹ ہو جائے گی اور ہم ایسی زبان بولنے اور لکھنے پر مجبور

ہوں گے جس کے الفاظ کا کوئی جزو گوش آشنا
اور مانوس نہ ہوگا۔ برخلاف اس کے اگر ہم
انگریزی زبان کے علمی الفاظ کے مقابلے میں
ایسے الفاظ وضع کریں جن کے اجزا پہلے سے
گوشں آشنا اور مانوس ہوں تو اس سے نہ تو
زبان کی سلاست اور لوچ میں کوئی فرق آئے
گا اور نہ ہم اپنی زبان میں کسی ناگوار مداخلت
کے مرتکب ہوں گے۔"

(وضع اصطلاحات)

میں اس نظریے سے مجموعی طور پر اتفاق کرتا ہوں، ہاں صرف یہ عرض کرنا ہے کہ اس کے باوجود بعض ایسے الفاظ کے لیے جو بالکل نئے ہیں اور جن کا مفہوم کسی طرح سے پُرانے الفاظ سے ادا نہیں ہوسکتا، ایک دوجگہ انگریزی سے الفاظ لینے میں کوئی حرج نہیں۔ان کی تعداد اتنی ہونی چاہیے کہ مجموعی طور پر زبان کی جی نی اَس مجروح نہ ہو۔ یہاں میں نے لفظ مزاج یا بناوٹ استعمال نہیں کیا کیونکہ میرے نزدیک جی نی اَس میں انفرادیت کا جو پہلو ہے وہ مزاج یا بناوٹ سے ظاہر نہیں ہوتا پھر لفظ جی نی اَس ہمارے صوتی نظام سے ہم آہنگ ہے اس لیے ایسے الفاظ لینے میں کوئی حرج نہیں۔ویسے بھی آئیڈیلزم، مارکسزم، بیلٹ، ایڈی پس کمپلکس (Oedipus complex) ایٹم، میزائل، ٹریبونل، اٹارنی، شیڈیول کو بجنسہٖ لے لینا بہتر ہوگا۔ ان کا ترجمہ کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہ لفظ

اخباروں میں استعمال ہونے لگے ہیں۔

پھر بھی اصطلاح سازی کے لیے ہر جدید زبان کو کسی کلاسیکل زبان کی مدد کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگرچہ وحیدالدین سلیم نے اس پر زور دیا تھا کہ اردو کے آریائی مزاج کا خیال رکھا جائے گا مگر جامعہ عثمانیہ کی اصطلاحوں میں طباطبائی کے اثر سے عربی سے ضرورت سے زیادہ فائدہ اٹھایا گیا۔ چند سال ہوئے کابل میں ترجمے پر ایک سیمینار ہوا تھا جس میں ایران، افغانستان، تاجکستان، ہندوستان اور پاکستان کے نمایندے شریک ہوئے۔ میں اس سیمینار میں موجود تھا۔ ایران کے نمایندوں نے بتایا کہ ان کے یہاں عربی کی اصطلاحوں کے بجائے اب فارسی کی اصطلاحیں برتنے کا رواج ہے۔ انھوں نے اس کے علاوہ فرانسیسی کے اثر کی وجہ سے بہت سی فرانسیسی اصطلاحوں کو مفرس کر لیا ہے۔ ظاہر ہے کہ تہنید کا یہ عمل ہمارے یہاں بھی جاری ہے اور جاری رہنا چاہیے مگر کچھ الفاظ پہلے فارسی سے پھر عربی سے پھر انگریزی سے لینے ہی پڑیں گے۔ اردو چونکہ ایک جدید ہندوستانی زبان ہے اور اس کی بنیاد کھڑی بولی ہے جو شورسینی اپ بھرنش سے نکلی ہے اس لیے اس کا تعلق اپ بھرنش کے ذریعے سنسکرت سے ہے۔ سنسکرت کا رشتہ فارسی سے مسلّم ہے۔ کیوں کہ دونوں زبانیں انڈوایرین خاندان سے تعلق رکھتی ہیں اس لیے اگرچہ ہم اردو کی جی نی اس کو دیکھتے ہوئے سنسکرت کی اصطلاحوں سے زیادہ فائدہ نہیں اٹھا سکتے پھر بھی فارسی کی اصطلاحوں پر زیادہ توجہ کر کے سنسکرت سے قریب رہ سکتے

ہیں۔ مثال کے طور پر ہم sub-Conscious، Conscious، Unconscious کے لیے شعور، تحت شعور اور لاشعور کی اصطلاحیں استعمال کرتے ہیں، ان کی جگہ فارسی کی اصطلاحیں آگہی، زیر آگہی اور ناآگہی بے تکلف استعمال کر سکتے ہیں۔ اس لیے میرے نزدیک اصطلاح سازی کے لیے ہمارا اصول یہ ہوگا کہ موجودہ اصطلاحوں میں سے جو ہمارے آریائی مزاج کے مطابق ہیں. وہ بجنسہ رہنے دی جائیں۔ نئی اصطلاحیں فارسی کی مدد سے بنائی جائیں اور جہاں انگریزی کی اصطلاح لینی ناگزیر ہو وہاں انگریزی کی اصطلاح تھوڑے سے تصرف کے ساتھ اختیار کر لی جائے۔ اس سلسلے میں ہمیں ایک اصول کو چھوڑنا پڑے گا۔ جس پر اب تک ہمارے علماء اور خواص سختی سے عمل پیرا رہے ہیں۔ یعنی فارسی اور ہندی الفاظ کی ترکیب سے احتراز یا ہندی اور عربی کے مرکب الفاظ بنانے سے پرہیز۔ ہماری زبان میں جب لب سڑک، فوق البھڑک، چٹھی رساں، تماہی جیسے الفاظ موجود ہیں تو کوئی وجہ نہیں کہ ہم حسب ضرورت اس اصول پر اپنی اصطلاحیں نہ بنائیں۔ در اصل انشآ نے دریائے لطافت میں اردو زبان کی خود مختاری کا جو اعلان کیا تھا اس سے پورا فائدہ اٹھانا ضروری ہے۔ انشآ نے کہا تھا کہ جو لفظ عربی یا فارسی کا اردو زبان میں مستعمل ہو گیا وہ اب اردو کا لفظ ہے اور اسے اردو کے قاعدے سے برتنا چاہیے۔ اس اصول پر عمل کرنے سے ہماری بہت سی مشکلات دور ہو سکتی ہیں۔

میں چند مثالوں سے اپنی بات واضح کرنا چاہتا ہوں۔ ہم Nature کے لیے 'فطرت'، Natural کے لیے فطری، Naturalism کے لیے

فطرت پرستی کی اصطلاحوں سے کام لیتے ہیں لیکن Supernatural کے لیے ماوق الفطرت کہتے ہیں حالانکہ فوق فطری کافی ہوگا۔ اسی طرح International کے لیے بین الاقوامی کے بجائے بین قومی لکھنا زیادہ مناسب ہوگا۔ نشاۃ الثانیہ کے لیے نئی بے داری مناسب ہوگا۔ ہم نے مذہب میں صلوٰۃ کے بجائے نماز کو اختیار کرلیا لیکن بہت سی اصطلاحیں عربی کی نہیں چھوڑ سکتے، حالانکہ فارسی کی اصطلاحیں یا ہندی کی وہ اصطلاحیں جو ہمارے صوتی نظام سے متصادم نہ ہوں ہمارے لیے زیادہ قابلِ قبول ہونی چاہئیں۔

اس سلسلے میں ایک بات اور قابلِ غور ہے۔ انگریزی میں لفظ نیشن سے نیشنلائز اور آئیڈیل سے آئیڈلائز بنایا گیا ہے۔ اس نہج پر ہمیں قومیانا اور آدرشیانا لکھنا چاہیے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ Idea-lization کے لیے آدرشیانے کا عمل اور Nationalization کے لیے قومیانے کا عمل لکھنا پڑے گا۔ قدیم اردو میں خرچ سے خرچنا استعمال ہوتا تھا۔ وحیدالدین سلیم نے اس اصول پر برتنا کی حمایت کی تھی۔ اس طرح سے بہت سے فعل بنائے جاسکتے ہیں گو اس میں شک نہیں کہ ہر جگہ یہ اصول کام نہیں دے گا۔ انگریزی میں بھی نہیں دیتا۔

اصطلاح سازی بہرحال ضروری ہے۔ نئے خیالات کے لیے نئے الفاظ لینے ہوں گے، ہاں حالی کے بنائے ہوئے اصول کے مطابق اس معاملے میں احتیاط سے کام لینا ہوگا۔ نئے الفاظ نئے ذہن کی تشکیل کرتے ہیں۔ اردو کو جدید ذہن سے ہم آہنگ کرنے کے لیے جدید اصطلاحیں

بنائے بغیر چارہ نہیں۔ مگر کوئی جدید چیز بالکل جدید نہیں ہوتی، یہ کسی پُرانی اور بھولی بسری روایت کی تجدید، توسیع یا ترمیم ہوتی ہے اس لیے ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنے سارے خزانے کو کھنگالیں، پیشہ وروں کی اصطلاحات سے مدد لیں اور نئی چیزوں، نئے خیالات، نئے لفظوں کو حسبِ ضرورت اختیار کریں۔ یہ نہیں سوچنا چاہیے کہ یہ کتابیں کون پڑھے گا۔ طالب علم تو نہ اردو جانتے ہیں نہ ہندی نہ انگریزی۔ ایک طرف ہمیں اس پر اصرار کرنا چاہیے کہ جن کی مادری زبان اردو ہے وہ ثانوی تعلیم اردو کے ذریعے سے حاصل کریں تاکہ ان کی بنیاد مضبوط ہو۔ دوسری طرف ہمیں ان کو افسانہ دافسوں اور جذبات کے محشرستاں کے بجائے فکر و نظر کی رفعتوں کی طرف مائل کرنا ہوگا تاکہ وہ جدید ذہن پیدا کرسکیں اور اس جدید ذہن کی مدد سے موجودہ دور کی پُر پیچ اور ہر دم نئے روپ بدلنے والی زندگی کے فرائض سے عہدہ برآ ہوسکیں۔ ترقی اردو بورڈ کے سامنے اپنے تراجم اور تصانیف کے کام میں یہی آدرش ہونا چاہیے۔ اس آدرش تک پہنچنے میں دیر لگے گی مگر تاریخ بتاتی ہے کہ اچھے راستے وہی ہوتے ہیں جو سب سے لمبے ہوتے ہیں کیونکہ انھیں میں خلوص، ریاض اور خونِ جگر کی مکمل نقش گری ہوسکتی ہے۔